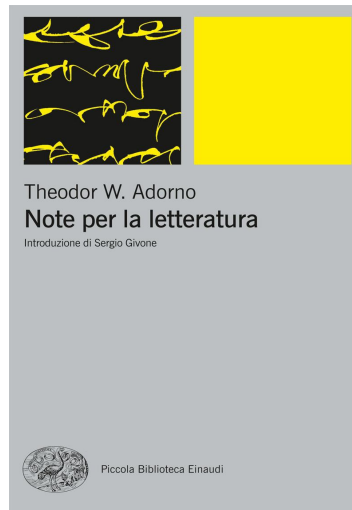


Theodor Wiesengrund Adorno
NOTE PER LA LETTERATURA



Nelle Note per la letteratura Adorno raccolse scritti spesso di origine occasionale, ma in cui è sempre insita la forma del saggio così come è magistralmente definita nel testo che apre il volume. Il saggio è la forma prediletta da Adorno, accanto all'aforisma, poiché rientra nel pensiero asistematico, che non sussume il particolare alla totalità, ma lo spreme in quanto frammento, la realtà stessa essendo frammentaria e trovando «la propria unità attraverso le fratture, non attraverso il loro appianamento», sicché il saggio «deve far risplendere la totalità senza peraltro asserirne la presenza». E molte di queste «note» sono veri e propri saggi da allineare ai più famosi dell'autore. Accanto a contributi teorici fondamentali come La posizione del narratore nel romanzo contemporaneo o quello sull'Impegno, in cui Adorno motiva in polemica con Sartre e con Brecht il rifiuto di questa abusata categoria, si troveranno qui analisi impreviste e quanto mai illuminanti della poesia di Hölderlin, Heine e George, di Balzac, Proust e Valéry, della scena finale del Faust e di Finale di partita di Beckett. Per questa nuova edizione, Sergio Givone ha selezionato i saggi letterari più rappresentativi di Note per la letteratura, oltre a ripescare il fondamentale saggio su Kafka, originariamente in Prismi.



Sommario:

Introduzione di Sergio Givone.

Il saggio come forma.

La posizione del narratore nel romanzo contemporaneo.

La ferita Heine.

Interpunzione.

L'artista come vicario.

Sulla scena finale del Faust.

Lettura di Balzac.

Piccoli commenti a Proust.

Tentativo di capire il Finale di partita.

Per un ritratto di Thomas Mann.

Impegno.

Presupposti.

Paratassi.

George.

È serena l'arte?

Appunti su Kafka.

Theodor W. Adorno (1903-69) è stato uno dei maestri della Scuola di Francoforte. Tra le sue opere pubblicate presso Einaudi ricordiamo: *Minima moralia* (1954, 2003), *Filosofia della musica moderna* (1959, 2002), *Dialettica dell'illuminismo* (in collaborazione con M. Horkheimer, 1966, 1980, 1997), *Introduzione alla sociologia della musica* (1971), *Terminologia filosofica* (1975), *Beethoven* (2001), *Immagini dialettiche* (2003), *Dialettica negativa* (2004), *Mahler* (2005), *Metafisica* (2006), *Wagner* (2008), *Teoria estetica* (2009) e *Stelle su misura* (2010).

Dello stesso autore:

Dialettica dell'illuminismo *Beethoven* *Introduzione alla sociologia della musica* *Filosofia della musica moderna* *Immagini dialettiche* *Dialettica negativa* *La scuola di Francoforte* *Minima moralia* *Mahler* *Metafisica* *Terminologia filosofica* *Wagner* *Teoria estetica* *Stelle su misura*

Titoli originali: *Noten zur Literatur*

© 1974 Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.

All rights reserved by and controlled through Suhrkamp Verlag, Berlin

Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft

© 1969 Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.

All rights reserved by and controlled through Suhrkamp Verlag, Berlin

Traduzioni di Alberto Frioli, Enrico De Angelis, Giacomo Manzoni, Enrico Filippini

In copertina: Marco Campedelli, *Sequenza ritmica*, inchiostro su carta, 2011.

Theodor W. Adorno

Note per la letteratura

Introduzione

1. Poche settimane prima di discutere col neokantiano Hans Cornelius la sua tesi di laurea su *La trascendenza del cosale e del noematico nella fenomenologia di Husserl* all'Università di Francoforte – era il luglio del 1924 – il ventunenne Adorno assiste alla prima esecuzione di *Drei Bruchstücke* dal *Wozzeck* di Alban Berg. Una specie di folgorazione, per lui; che decide di raggiungere Berg a Vienna, mettendosi alla sua scuola, senza però abbandonare gli studi filosofici, che infatti proseguirà con Cornelius fino alla tesi di dottorato. Intanto a Vienna conosce Arnold Schönberg. Il quale diffida della commistione adorniana di filosofia e musica, sembrandogli quella di Adorno una forzatura molto discutibile e per giunta non priva di astrusità. Berg invece vede dell'altro. Per Adorno, secondo Berg, com'egli dirà all'allievo, non si tratta tanto di applicare alla musica gli strumenti della filosofia. Semmai il contrario: cioè interpretare l'esperienza musicale in chiave filosofica, ma per sprigionarne un potenziale in grado di rifondare la filosofia stessa¹.

Quel che più colpiva Adorno in Berg e in Schönberg (specialmente in Schönberg) era il rapporto fra tecnica dodecafonica e tecnicizzazione del mondo. Tale tecnica artistica ai suoi occhi anticipava in modo esemplare il destino della tecnica in generale, portando a fondo la progressiva e inevitabile riduzione dell'universo simbolico a realtà economica. Dove il denaro come strumento universale di scambio postula l'equivalenza di tutto con tutto e dove lo sviluppo tecnologico opera in senso demitizzante e razionalizzante, lo spirituale si rovescia nel materiale. Analogamente la tecnica dodecafonica, lavorando sui lasciti della tradizione, li consegna al compositore non perché se ne appropri e li investa della sua personalità, ma al contrario perché li liberi da qualsiasi funzione espressiva e li tratti unicamente in base al loro valore sensibile, acustico, cogliendo in esso la ratio, il logos, l'orditura essenziale delle cose. C'è però una differenza fra quanto accade sul piano musicale e quanto accade nella storia. La razionalizzazione, di per sé, è opaca, anzi equivoca. Se ne vedono gli effetti in ogni aspetto della vita sociale, ma il loro significato resta nascosto. Quella che si presenta come una forma di emancipazione dalla natura, in realtà comporta assoggettamento, disumanità, nuova barbarie. E qui intervengono le ideologie: interamente

votate a riconciliare l'uomo col mondo. Tant'è vero che pretendono d'indicare nelle leggi di sviluppo una direzione, un senso. Invece la musica dodecafonica, semplicemente, dà voce alla *Sachlichkeit*, alla nuda oggettività delle cose. I materiali di cui si serve non vogliono essere portatori di emozioni o di idee. Sono quel che sono. Dicono la verità su di sé dicendo semplicemente quel che dicono, ostendendosi nella loro pura e semplice sonorità. E in tal modo dicono la verità sul mondo, che l'ha perduta irrimediabilmente. Anche perché la verità, essendo inoggettivabile, non si dà che in forma negativa. La musica, insomma, è più dialettica della filosofia.

Adorno trova nella musica ciò che aveva cercato nella filosofia e che nella tesi di laurea aveva chiamato, con Husserl, «il cosale e il noematico». Non altro, in fondo, che la struttura ideale dell'essere, l'ordine delle cose e al tempo stesso degli enti categoriali, la corrispondenza fra l'essere e il pensiero. Ossia il contenuto reale del pensiero nella sua oggettività, nella sua necessità logica e ontologica. L'essere, insomma; l'essere com'è indipendentemente dal soggetto. Tolto il quale, resta la pura realtà materiale, che la filosofia si sforza di pensare, contraddicendosi, poiché non può farlo se non reintroducendo ciò che ha tolto: il soggetto pensante. Invece la musica lascia risuonare le cose nella loro «cosalità», come frammenti di materia che si sfiorano e s'inabissano in un universo privo di centro, di architettura armonica. Portando a fondo il processo di reificazione, la musica scopre che il senso di ciò è l'annientamento d'ogni senso e così giunge a dire l'indicibile verità sulla condizione dell'uomo nel mondo perfettamente mercificato. Per Adorno c'è più conoscenza nella musica che nella filosofia. Il giovane filosofo e compositore non esita a inviare una lettera a Berg nella quale confessa di essere «completamente orientato verso la musica» e di considerare ormai la filosofia «un'attività secondaria» anche nel caso dovesse ottenere l'abilitazione alla libera docenza². Che non otterrà. Cornelius forse aveva compreso che Adorno ormai guardava altrove³.

Quando, nel 1943, Thomas Mann chiederà al suo consulente e amico di aiutarlo a svolgere fin nei dettagli, quasi fosse una composizione reale, la *Lamentatio doctoris Fausti*, che nelle intenzioni di Mann doveva rappresentare il destino di perdizione cui va incontro il mondo prigioniero di una totalitaria logica del dominio, Adorno ricorrerà alla tecnica dodecafonica quale aveva appreso alla scuola di Berg e con riferimento a Schönberg. La tecnica dodecafonica secondo Adorno è perfettamente conforme al suo

scopo. Essa fa sí che la materia diventi trasparente a se stessa e alle sue leggi. Che vengono convertite in sonorità seriali, tanto piú prive di qualsiasi telos e pathos, quanto piú cariche della pura e semplice forza delle cose. E questo grazie a una singolare dialettica, che Adorno chiamerà, con Hegel, dialettica della «negazione determinata».

Si può riassumere questa dialettica nella formula seguente: se ogni cosa è pura serialità, la verità è che non c'è nessuna verità, ma è pur sempre la verità a dire l'assenza di verità. È ciò che in teologia si chiama *desperatio Dei*. Come si potrebbe disperare di Dio, se non evocando colui che viene negato e magari bestemmiato? Piú semplicemente: come si può ancora sperare, se non disperando? Questo non significa raggiungere il positivo per via negativa attraverso un'abile giravolta. Sarebbe come abbandonare la posizione conquistata in modo furbesco. Invece bisogna tentare il paradosso piú grande: per cui è l'assenza di verità la cosa vera, è la disperazione a custodire un'impossibile speranza, è la disarmonia a parlarci di armonia, non dal passato ma dal futuro anteriore. La negazione deve restare negazione, anche dopo che si è capovolta in affermazione. Non c'è un punto di vista positivamente *altro*, a partire dal quale afferrare la negatività; solo il nulla, paradossalmente, è positivo, e infatti di nient'altro, se non del nulla, si può dire (nonostante la contraddizione e grazie alla contraddizione) che è quel che è. E quindi: nessuna speranza di salvezza se non nella disperazione. Ma questo rappresenta un vero e proprio paradigma di conoscenza. Se non addirittura una forma di religione⁴ che si colloca al di là della religione. Niente a che vedere, secondo Adorno, con la teologia dialettica. Si tratta semmai di un'inedita resistenza alla mondanizzazione del mondo dopo che la religione ha fatto naufragio insieme con l'intera cultura occidentale. Adorno proporrà questo modello interpretativo a Thomas Mann, suggerendogli di interpretare in base a esso sia la vicenda delle avanguardie artistiche sia l'infernale *Götterdämmerung* tedesca. E lo applicherà poi ai «suoi» autori, ossia agli scrittori ai quali dedicherà i saggi raccolti successivamente nelle *Note sulla letteratura*.

2. L'espressione che Adorno usa per mettere a fuoco e compendiare l'opera di Balzac, nel passo in cui afferma che «tutta quanta *La comédie humaine* è una possente fantasmagoria, la sua metafisica è la metafisica dell'apparenza»⁵, vale per la letteratura in generale: essa per l'appunto è

«metafisica dell'apparenza». Espressione, questa, da intendersi nel suo senso più forte e paradossale: specie di ossimoro inteso a inceppare i meccanismi di un pensiero che della metafisica non vuol più saperne e tiene in sospetto l'apparenza, ma che apre nella direzione di una filosofia della storia profondamente rinnovata (qui Adorno guarda a Benjamin, da cui mutua più di un tratto a sfondo messianico ed escatologico). E subito è un affollarsi di questioni stringenti. A cominciare da quella circa la scelta di due termini – «metafisica», da una parte, «apparenza», dall'altra – che sembrano negarsi l'un l'altro. Eppure tale contraddittorietà è precisamente quella che governa l'intero ragionamento.

Adorno, che con una punta di civetteria sembra volersi cacciare di proposito in un vicolo cieco per meglio ripartire, delinea un'alternativa senza soluzione: o la metafisica o l'apparenza. La metafisica, comunque la si definisca, è non solo conoscenza della realtà, ma conoscenza della realtà qual è *veramente*, conoscenza rispetto al suo fondamento, alla sua ragion d'essere, al suo contenuto essenziale – e dunque la metafisica esclude l'apparenza. Invece l'apparenza non solo si oppone alla realtà, ma comporta uno sguardo che non vede, o espressamente nega, ciò che starebbe dietro la realtà e ne rappresenterebbe il senso – e dunque l'apparenza esclude la metafisica. Stando così le cose, quale credito dare a una metafisica dell'apparenza? Se il valore dell'espressione è quello di un genitivo soggettivo (tanto che l'apparenza viene elevata a unica realtà, ammesso che ci sia ancora una realtà, come quando si dice «tutto è apparenza»), non resterebbe che oltrepassare la metafisica nella direzione di una filosofia del gioco e della finzione. Al contrario, se si tratta di un genitivo oggettivo (per cui l'apparenza sarebbe messa a nudo, smascherata, come se si portasse alla luce la verità che vi si nasconde, nella convinzione che «l'apparenza inganna»), non tanto di oltrepassamento della metafisica bisognerebbe parlare quanto di una sua sostituzione con una più adeguata teoria della conoscenza.

È a questo quadro che Adorno si riferisce fin dalla prima delle sue lezioni dedicate alla metafisica, nel semestre estivo del 1965⁶. Non senza però compiere un passo che gli permetterà di riguadagnare la metafisica alla filosofia attraverso la nozione piuttosto improbabile di metafisica dell'apparenza. Il concetto di metafisica, dice Adorno, è il vero e proprio «cruccio» (*Ärgernis*) della filosofia. La filosofia esiste grazie alla metafisica, che ha aperto la strada alla riflessione avendo preso a tema le cosiddette cose

ultime; ma se poi si tenta di dire che cosa siano queste cose ultime, e soprattutto che cosa sia la metafisica in sé, indipendentemente dal suo oggetto e quindi a prescindere dall'esistenza o non esistenza delle cose ultime, ci si avvolge in difficoltà inestricabili. A meno di non identificare le cose ultime con ciò che può essere ascritto a una dimensione in cui il concetto è tutt'uno con l'essenza e l'essenza è tutt'uno col concetto. Precisamente ciò che la metafisica ha puntualmente fatto nel corso della sua storia, concependo l'essere come ciò che può essere pensato e il pensiero come pensiero dell'essere. Hegel, che appartiene in tutto e per tutto a questa storia, e per certi aspetti ne rappresenta il punto culminante, quando ha risolto la metafisica nella logica non ha fatto che portare alle estreme conseguenze il gesto inaugurale della filosofia. Quello che consiste nel porre l'identità di essere e pensiero. E nel pensiero scopre l'essere, nell'essere il pensiero. La perfetta trasparenza dell'essenza al concetto, mentre legittima il discorso filosofico, fa ricadere processo mentale e processo reale l'uno nell'altro. E per quanto all'inizio l'identità non sia che vuota astrazione, alla fine essa contiene la realtà tutt'intera nella forma del pensiero. Accade così che la metafisica trovi in Hegel colui che la realizza compiutamente e al tempo stesso la liquida, proprio in virtù di questa avvenuta realizzazione.

L'hegeliano Adorno rende alla metafisica l'onore delle armi. Ma fa di più. Attribuisce a Hegel il merito di aver realizzato e portato a fondo la metafisica, in realtà per poter meglio criticare il suo pensiero su un punto cruciale e distanziarsene: Hegel deve essere abbandonato in nome di Hegel. In questione è quella che Hegel aveva chiamato «negazione determinata». Ossia la negazione che si applica al particolare, all'evento storico: poiché solo alla luce della totalità dispiegata il particolare si rivela per quello che è, esso di per sé si mostra altrimenti da com'è, in modo inadeguato, manchevole, se non ingannevole, e perciò deve essere negato. Solo il tutto, per Hegel, è vero; solo in rapporto al tutto questo o quello, non importa che cosa, rivelano la loro verità, nello splendore della verità totale. Non c'è particolare che possa sottrarsi alla potenza della negazione. Ma perché mai – chiede Adorno – quel che vale per il particolare non dovrebbe valere anche per l'universale? Che cosa ci autorizza a pensare che l'universale sia alcunché di positivo che sta *positivamente* in rapporto con la totalità e che di conseguenza non possa essere oggetto di negazione? Forse che quella totalità che chiamiamo «mondo», e magari «essere», non merita di essere negata?

L'universale, dice Hegel, è il particolare negato nella sua particolarità, superato nella sua unilateralità, tolto nella sua immediatezza (e conservato per mezzo della mediazione). È, per esempio, la sofferenza dell'individuo che, messa in rapporto con la totalità, cioè adeguatamente illuminata, non ricade su di sé ma acquista un significato più ampio e si estende all'umanità, riverberandosi in essa e facendo sì che essa vi si riconosca. Ma la positività che è stata conquistata in tal modo, osserva Adorno, soggiace a sua volta all'insorgenza del negativo. Non c'è positività senza conciliazione: la quale tuttavia non è mai, né può esserlo, risolta, compiuta, pacificata. Il riscatto di ciò che nella storia patisce violenza, sconfitta, abbandono, avviene, se avviene, a prezzo di una menzogna. Una doppia menzogna. Sia perché la pretesa di trascendere la vita offesa e ricomprenderla all'interno di un orizzonte di redenzione l'offende anche più profondamente: ne risulterebbe un disconoscimento colpevole della sua verità dolente e ferita. Sia perché la vita offesa è umiliata e tradita se pensata come irredimibile: equivarrebbe a precipitarla nella natura e nella brutalità di un divenire senza scopo né significato.

Ci si viene così a trovare di fronte a una dialettica in continuo sviluppo, senza fine: che perciò è detta *dialettica negativa*. Ossia tale che non sopporta alcun punto d'arresto, né lascia che la sua energia negatrice si esaurisca. Evocare la necessità di un compimento – sia nel senso processuale del soggetto che si fa cosciente di sé fino all'autocoscienza, vedi la *Fenomenologia dello Spirito*, sia nel senso enciclopedico della fine che si congiunge col principio, vedi l'*Enciclopedia* – è non tanto pretestuoso quanto fallace. Significa infatti prendere per vero ciò che invece è falso, perché come recita il celebre aforisma dei *Minima moralia*, che fa il verso all'hegeliano «Das wahre ist das Ganze»: «Il tutto è il falso»⁷. La convinzione che il tutto sia la verità inganna in quanto presuppone la compiuta identità di essere e pensiero, di realtà e apparenza. Ma l'essere, la realtà, quale che sia la forma del suo apparire, per il solo fatto di esporsi al pensiero diventa oggetto di una possibile negazione – anche e soprattutto nella forma dell'intero che tutto accoglie e giustifica, della totalità in cui tutto si tiene, perché proprio l'illusione di una positività buona è pernicioso. Quindi: vero è che la realtà non è mai semplicemente quella che appare, ma è quella che appare e al tempo stesso altra. Donde l'impossibilità di tener fermo il principio d'identità e di non contraddizione, ma soprattutto l'urgenza di un pensiero che sia al

tempo stesso pensiero ma anche qualcosa d'altro e di diverso. Dovremo chiamare questo qualcosa «pensiero narrativo», «narrazione pensante», magari ipotizzando un terzo a venire che starebbe fra filosofia e letteratura? O la letteratura in quanto letteratura è sufficientemente attrezzata alla bisogna? Prima di rispondere a questa domanda, occorre precisare ulteriormente il concetto di metafisica dell'apparenza.

3. L'errore per non dire il vizio della metafisica sta tutto lì: a sviarla è lo stesso principio su cui poggia. Non che questo principio non sia valido. Però lo è sul piano logico, non sul piano ontologico, come emerge dall'impossibilità di conciliare immagine del mondo e mondo. In Hegel invece l'identità di reale e razionale riproduce l'identità parmenidea di essere e pensiero, natura e logos, svolgendola in chiave dialettica. La differenza fra logica e ontologia viene meno. E con quella differenza viene meno la possibilità di riconoscere che la contraddizione, non l'identità, è nel fondo senza fondo di tutte le cose. Per Hegel è l'identità, alla fine del processo, a vincerla sulla contraddizione. Né potrebbe essere altrimenti, visto che *ab origine* l'identità lavora contro se stessa; infatti ripropone continuamente la contraddizione, ma per toglierla fino a sopprimerne la stessa possibilità, vero e proprio atto finale del processo. Come se l'identità fosse un testimone d'accusa a carico della contraddizione: che è lì, è ovunque, porta la responsabilità del movimento reale, ma deve essere tolta. La contraddizione è bensì reale, in Hegel, ma fino a un certo punto. Fino al punto in cui la contraddizione lascia il passo all'identità, che entra in scena alla fine, com'era entrata all'inizio: ma per far sí che il sipario possa calare sulla commedia, e non, come all'inizio, per sollevarlo nel segno della conciliazione di essere e dover essere. Ma – chiede Adorno – se questa è la verità che andavamo cercando, non dovremo dire che nel suo volto intravediamo le tracce di una smorfia tragica e beffarda? Non meritano il mondo e la sua storia un no senza appello? Sarà pure la realtà, quella, e dunque la verità; ma allora si dovrà concludere che la forza con cui la verità reclama di essere affermata è pari e contraria alla forza che la nega.

Anche l'illuminismo ha un suo vizio d'origine⁸. Ed è il carattere mitico dell'idea che lo sorregge e lo guida: il rischiaramento, la liberazione progressiva, la vittoria della luce sulle tenebre. Realizzandosi – come effettivamente si realizza – il progetto mostra un volto doppio. È quello che

ha voluto essere: opera della ragione ordinatrice che assoggetta la natura. Ma non vuole essere quello che è: rivincita della natura e della sua incoercibile violenza sulla ragione. Alla metafisica, l'illuminismo oppone le ragioni dell'apparenza. Solo ciò che si mostra e si lascia conoscere nella sua realtà fattuale è degno di considerazione, mentre tutto il resto viene ricacciato nell'ambito dell'occulto e del magico. A cominciare dai principî e dalle essenze, che la metafisica aveva accolto in sé, spiritualizzando a partire da Platone dèi, demoni, figure mitologiche, e trasformandole in astrazioni. L'illuminismo non ne vuole più sapere. Fa piazza pulita di tutte le forze che governerebbero la natura senza risolversi totalmente in essa. Più nessuna trascendenza è ammessa, che si tratti della trascendenza dello spirito rispetto alla materia o di qualsiasi altra forma di «oppressione esterna», come la chiama Adorno⁹. L'obiettivo però è lo stesso. Ed è il dominio della realtà. Con una differenza: la metafisica assimila la realtà al pensiero, lasciando che il logos appaia come tutt'uno nell'essere e nel pensiero. Invece l'illuminismo lavora sulla realtà per mezzo degli strumenti offerti dalla realtà stessa: strumenti materiali, quantità che si possono misurare e calcolare, perfino rapporti fra gli uomini che si inscrivono nell'ordine delle cose. «Ciò che non si piega al criterio del calcolo e dell'utilità è, agli occhi dell'illuminismo, sospetto»¹⁰. Ne risulta secondo Adorno «un'arida saggezza» che mentre celebra il trionfo sull'oscurantismo «non fa che riprodurre la fantastica che respinge»¹¹. L'universo livellato ricade nell'uniformità di ciò che non può essere se non quel che è. Ricade in quella specie di destino che è l'identità di essere e pensiero. Ricade nel mito.

La dissociazione di metafisica e apparenza operata dall'illuminismo non impedisce tuttavia di vedere in Hegel l'ultimo illuminista. Vero è che Hegel ricongiunge metafisica e apparenza. In fondo la sua fenomenologia altro non è che un grandioso tentativo di rischiarare l'immenso buio della storia e portare alla luce tutto ciò che si nasconde nelle sue profondità. Fenomenologia è a suo modo Apocalisse, è *Offenbarung* non solo dialettica ma anzitutto razionale: per cui tutto ciò che è nascosto deve essere tratto fuori dal nascondimento e spiegato, anzi, proprio come i rotoli apocalittici, dispiegato. E quindi: afferrato concettualmente, colto nella sua intrinseca razionalità, riconosciuto dalla ragione come proprio. Da questo punto di vista Hegel e l'illuminismo stanno agli antipodi. Per Hegel tutto ciò che si trova nel pozzo del tempo è cosa della ragione. Invece per l'illuminismo il passato

è pura alienazione; la ragione si libera a fatica dai suoi tentacoli, per opporsi al drago dell'antica barbarie come al suo nemico mortale. La ragione nulla ha a che fare con i contenuti di quel pozzo. Nessuna possibilità di razionalizzare l'irrazionale. La luce vince le tenebre, le dissipa, le dissolve – laddove in Hegel fenomenologia significa che il logos è la luce che si mostra nelle tenebre. Detto altrimenti: per Hegel l'apparenza deve essere letta alla luce di un principio razionale che la metafisica custodisce; per l'illuminismo solo ciò che appare nella forma dell'accertabile è luce della ragione, mentre ciò che non appare e si nasconde dev'essere abbandonato all'impostura metafisica.

Eppure è proprio Hegel a portare a termine il progetto dell'illuminismo: ossia il perfetto ricongiungimento della ragione con l'apparenza, la riconciliazione. Anche se a un prezzo alto, che l'illuminismo non è disposto a pagare. L'apparenza è potenziata al punto da contenere al suo interno l'intero pandemonio mitologico, e cioè i principî, i fondamenti, le potenze essenziali. È ancora apparenza questa? Fedele al dettato platonico per cui bisogna salvare i fenomeni, Hegel li salva grazie alla sua metafisica dell'identità. E il risultato è che nell'apparenza appare qualcosa che è infinitamente più che apparenza, perché è ragione, è verità, è senso ultimo di tutte le cose. Anche l'illuminismo è a suo modo fedele al dettato platonico. Ma l'illuminismo sospetta di quel fondo oscuro da cui la realtà emergerebbe. L'apparenza è meno che apparenza: nell'apparenza non appare che la nuda realtà materiale di superficie, non essendoci altro né dietro né sotto né da nessuna parte. Ed è lungo quest'asse che l'apparenza impoverita e spenta diventa l'ultima parola sul mondo. Il suo destino. Il mito che non può essere contraddetto, dal momento che è venuta meno la possibilità di metterlo in rapporto con qualcosa (non importa che cosa) che autorizzi a dire: le cose non stanno semplicemente così, ma stanno o possono anche stare diversamente.

Illuminista e hegeliano al tempo stesso, Adorno fa valere contro l'illuminismo (in nome dell'illuminismo, dalla cui parte sta) le ragioni di Hegel, e contro Hegel (in nome di Hegel, alla cui scuola si mette) le ragioni dell'illuminismo. In breve: per Adorno l'apparenza va assolutamente tenuta ferma, pena la sua dissoluzione, come in Hegel, o pena la sua falsificazione, come nell'illuminismo. Hegel dissolve l'apparenza, secondo Adorno, in quanto la fa diventare rivelazione di ciò che non può essere contraddetto essendo «sempre identico a se stesso». L'illuminismo falsifica l'apparenza, in quanto la fa ricadere nel mito dell'«è così perché è così». Invece la verità

dell'apparenza è quella che non è mai: solo inabissandosi nella profondità del poter essere altrimenti ciò che è si espone alla conoscenza, mostra in filigrana un'irriducibile ulteriorità di senso, attesta che la speranza è infinita come la disperazione. Verità utopica e trascendente: più simile al nulla che non a qualcosa di oggettivabile. Per captarla non c'è che un'antenna: la negazione determinata. Ossia la negazione che non si arresta di fronte all'«è così perché non può essere diversamente»: e non importa che a pronunciare questo verdetto sia Hegel (apparenza dissolta e trasformata in rivelazione) oppure l'illuminismo (apparenza falsificata e ridotta a presa d'atto). L'apparenza vuole restare apparenza per non tradire la realtà, secondo la lezione illuministica. Ma vuole che nell'apparenza si manifesti qualcosa che è infinitamente più che apparenza, in base alla lezione hegeliana. Viene in soccorso la negazione determinata. La quale converte la metafisica nell'ontologia del puro poter essere e del nulla, immergendola nell'apparenza, così come immerge l'apparenza in una profondità di campo che sa di metafisica. Ed ecco aperta la strada alla metafisica dell'apparenza.

4. La metafisica dell'apparenza, però, è cosa della letteratura, non della filosofia¹². La filosofia dissocia, come accade con l'illuminismo e con Hegel, metafisica e apparenza. Invece la letteratura tiene insieme ciò che sta insieme a fatica e in modo paradossale, ma sta, proponendosi come una via parallela al rischiaramento e all'emancipazione. Mentre la ragione lavora sul corpo del mito e se ne appropria al punto che le immagini e le azioni di dèi, demoni ed eroi sono piegate alla metafisica dei principî astratti, in un primo tempo, e alla meccanica delle forze fisiche, in un secondo tempo, la letteratura si pone invece come mitologia essa stessa: mitologia che sa di esser tale, e quindi diventa un'altra cosa, poiché il racconto mitico consapevole di esserlo non è più mito ma racconto. Certamente il mito è una delle forme attraverso cui il mondo si mette in scena agli occhi e per opera di qualcuno: dunque, è rappresentazione, è trasformazione. Nel mito la realtà, ossia la natura, cessa di apparire in tutta la sua brutalità e ostilità. Si estetizza, si ingentilisce, si umanizza. Eppure il mito è una costellazione di senso basata su una logica identitaria, autoritaria e violenta. Nel mito, l'intero universo dei possibili si fa evento. Si può dire che non c'è nulla di quanto accade sotto il sole che il mito non conosca. Di nulla però il mito dà ragione. «È così perché è così». Non c'è altra risposta, per il mito. Perciò la sua è una logica identitaria, autoritaria

e violenta. Ma c'è di più: il mito, in quanto ripetizione dell'identico, non è altro che destino della necessità. La parola del mito è una sola: sempre l'essere è com'è! Ma questo significa che mito e illuminismo non possono non incontrarsi. Questo accade all'inizio e alla fine del loro controverso rapporto.

All'inizio, perché il mito già da subito, fin dal suo sorgere in seno alla natura ancora irriflessa, cieca e muta, è un prodotto dell'illuminismo: mito è la sua voce, il suo palesarsi in immagini, il suo offrirsi alla conoscenza; e dunque è qualcosa che implica il logos, la ragione. Non ci sarebbe mito, scrivono Horkheimer e Adorno nella *Dialettica dell'illuminismo*, se non ci fosse illuminismo. Mito è un primo sforzo inteso a ordinare il caos delle origini. Ed è anche un tentativo di sottrarsi all'inumana violenza naturale che abbraccia la storia come suo orizzonte. Perciò il mito rappresenta una forma di umanizzazione della realtà, una forma di razionalizzazione, benché la ragione aspiri a una più alta libertà e quindi non possa sottrarsi e opporsi al mito, che pure ha contribuito a produrre. Tuttavia: «Quali che siano i miti a cui ricorre la resistenza, per il solo fatto di diventare, in questo conflitto, argomenti, rendono omaggio al principio della razionalità analitica che essi rimproverano all'illuminismo»¹³. Ma non solo all'inizio, anche alla fine mito e illuminismo si incontrano, se è vero che quanto più l'illuminismo si impegna nella distruzione dei miti, tanto più soggiace a una specie di mitico reincantamento. Che cosa resta, a demitizzazione compiuta, ossia dopo che la ragione ha eroso e consumato qualsiasi residuo mitico, qualsiasi trascendenza di senso, qualsiasi ulteriorità al dato? Resta «la ratifica del destino, che ripristina continuamente, per contrappasso, ciò che già era»¹⁴. Di nuovo, l'identità dell'essere. La nuda realtà, che è com'è e non può essere altrimenti. Come Horkheimer e Adorno arrivano a dire: «L'illuminismo è totalitario»¹⁵.

Invece la letteratura, pur portando a fondo il processo di reificazione, e senza concedere nulla alle immagini ingannevoli del mondo che sono funzionali alla riconciliazione con esso, è novità, è speranza, è utopia: è novità nonostante l'illuminismo e il mito concordino nel dire che *nihil sub sole novi*; è speranza anche se la società amministrata da un potere anonimo e invincibile non giustifica altro che la disperazione; è utopia benché l'orizzonte della storia sia pur sempre quello della storia naturale e quindi di una barbarie ritornante. Lo è in quanto metafisica dell'apparenza, ossia in quanto apparenza che una metafisica puramente immaginaria permette di

salvaguardare come apparenza. Se la metafisica non fosse fittizia, ma fosse per esempio quella che è in Hegel, dove la fenomenologia diventa ontologia e quindi il contenuto dell'apparire si mostra infine tutt'uno con ciò che si mostra come spirito e come verità, allora l'apparenza sarebbe *innalzata* a realtà: la sola realtà, la realtà spirituale. Viceversa se la metafisica semplicemente non fosse – o non fosse più, essendo stata letteralmente liquidata dalla ragion critica e tecnica –, come accade con l'illuminismo, che svuota l'oltremondo dei suoi fantasmi e lo ricrea come mondo dell'interesse, delle merci e del denaro, allora l'apparenza verrebbe *abbassata* a realtà: la sola realtà, la realtà materiale. In entrambi i casi, dell'apparenza in quanto tale non ne è più nulla. Al contrario la letteratura salva l'apparenza. Grazie alla metafisica – sia pure alla metafisica come invenzione fantastica e cioè come «possente fantasmagoria», per tornare all'espressione usata da Adorno.

Che cos'è letteratura? Adorno riprende la celebre questione posta da Sartre, ma contesta sia la tesi sartriana sia quella lukácsiana per cui l'arte avrebbe il compito di trar fuori dal suo nascondimento qualcosa di invisibile, celato, ma che era già lì. Per Sartre, teorico dell'impegno si tratta di una messa a nudo, uno smascheramento, però necessario al fine di rendere possibile, sullo sfondo opaco e insensato dell'essere, una decisione, quale che sia, ma libera e responsabile, oltre che pienamente umana. Lukács invece, marxista ortodosso, parla di rispecchiamento, in grado di far affiorare le correnti profonde che muovono la storia. Ma sia lo smascheramento sia il rispecchiamento secondo Adorno tradiscono la verità della letteratura. La letteratura non rispecchia: inventa. Non strappa la maschera: la indossa. Semmai prospetta il mondo nella luce nera di ciò che il mondo non è. Luce del non essere piuttosto che dell'essere. Luce della non-verità piuttosto che della verità. Se la rappresentazione accampasse una verità positiva e la configurasse, mentirebbe. Mente chi pretende di giudicare il mondo com'è in base all'idea di come il mondo dovrebbe essere. Ma mente anche chi crede di potersi riconciliare col mondo com'è perché è bello. «Anche l'albero in fiore mente nell'istante in cui è contemplato senza l'ombra dell'errore; anche l'innocente “che bello!” diventa la scusa per l'ignominia di un'esistenza che è del tutto diversa; e non c'è più bellezza e conforto se non nello sguardo che fissa l'orrore, gli tiene testa, e nella coscienza irriducibile della negatività, ritiene la possibilità del meglio»¹⁶.

La letteratura non smaschera e non rispecchia. Semmai contraddice.

Assume il mito, ma per liberarsene e liberare. Lo distrugge, come fa l'illuminismo (e in ciò la letteratura si rivela solidale col progetto illuministico), svuotandolo dall'interno e rovesciandone la funzione ideologica. Anche la letteratura è affabulazione. Come il mito. Tuttavia è come se la *fabula* letteraria, quale che sia il contenuto della rappresentazione, fosse accompagnata dall'avvertenza: *questo non è il mondo*. Mentre la *fabula* mitica, per quanto inverosimile sia il racconto, dice precisamente: *il mondo è questo*. Tutto dipende dal «questo», per l'appunto. Nel caso della letteratura – specialmente la letteratura moderna e contemporanea, la letteratura che si situa al culmine del processo di reificazione – il «questo» è rappresentato dalle parole-cose, le parole ridotte a cose, le parole che inglobano i segni senza significato cui si affida il mondo della comunicazione, cioè il mondo, dato che questo mondo ormai è tutto, sia pure un tutto che equivale a niente, come ogni opera d'arte e in particolare quella letteraria ci fa vedere. Invece nel caso del mito – sia il mito com'era in origine, sia il mito in cui è ricaduto l'illuminismo – il «questo» è a sua volta rappresentato dalle cose-parole, le cose che hanno la consistenza delle parole e che corrispondono alla realtà d'un mondo irreali, immaginario, di cui si favoleggia inesauribilmente. Da questo punto di vista letteratura e mito stanno agli antipodi – e la letteratura, che per un verso sposa la causa dell'illuminismo agendo in senso demitizzante e secolarizzante, per l'altro si lascia il mito alle spalle, a differenza dell'illuminismo, che ci ricade. E sarà pur vero, come già sosteneva Nietzsche, che il mondo è diventato favola; ma questo non vuol dire che allora tutto diventi preda dei giochi dell'immaginazione, perché semmai è l'immaginazione o l'affabulazione a rivelare che *questo non è il mondo*, essendo invece una delle sue controfigure degne soltanto di essere negate. Viceversa il mito, cioè l'affabulazione che fa coincidere realtà e racconto, sia all'origine sia alla fine del processo storico di reificazione, incatena alla ripetizione dell'identico e non fa che intonare l'eterno ritornello per cui *il mondo è questo* e nient'altro che questo.

Perché lo sguardo sul mondo sia autenticamente critico, che è come dire veramente profondo, veramente utopico; perché si possa guardare al mondo come dal suo al di là, e quindi non rispetto a ciò che il mondo potrebbe essere o si vorrebbe che fosse, ma rispetto a ciò che il mondo non è, ci vuole la negazione, e cioè la negazione che non riconcilia, ma sempre di nuovo contraddice la conciliazione, sia che si tratti di riconciliarsi con il mondo così

com'è di cui ci parla il mito in origine (mondo naturale, mondo dell'antica barbarie), sia che si tratti di riconciliarsi con il mondo così com'è di cui parla l'illuminismo (mondo demitizzato, mondo amministrato e dominato da tecnicizzazione, disumanizzazione, violenza anonima e globale, mondo della barbarie di ritorno). La negazione che non riconcilia ma contraddice la conciliazione è la negazione determinata. Ossia la negazione che non è in funzione dell'identità, ma al contrario è lì per negarla. In tutte le sue forme. Fino a che, nel cuore della negazione, appaia il negativo, il principio che nega: dunque, nulla che abbia a che fare con una positività data, ma il nulla stesso. Che però non sta a significare la fine, ma l'inizio, il principio, per l'appunto. Donde la possibilità di un ultimo rovesciamento, che ultimo non è, perché se lo fosse dovrebbe negare se stesso. Una figura davvero al limite del pensabile e del dicibile. Non a caso è stata la letteratura a trovare le parole per dire una cosa del genere, quando nella catastrofe ha evocato *une promesse de bonheur*...

C'è quindi negazione determinata dove c'è metafisica dell'apparenza, ma non c'è metafisica dell'apparenza se non nella letteratura. Certamente la letteratura è una forma di illuminismo: che però spezza il legame oscuro e fatale per cui l'illuminismo resta ancorato al mito, e nel mito ricade, dopo averlo combattuto. La letteratura, a differenza dell'illuminismo, che si emancipa dal mito attraverso il mito dell'emancipazione e dunque resta una figura della falsa coscienza, dice la verità sul mondo che ne è privo e versa in un totale vuoto di senso: dice che non c'è speranza, non c'è futuro per un mondo che si è riconciliato con se stesso, dice che il mondo è un cerchio perfettamente chiuso. Dice la verità che nega se stessa. Qualcosa come una luce che si accende nel buio più buio. In questo senso il progetto tradito dell'illuminismo trova nella letteratura un suo prolungamento insperato e capace di ridestare la speranza sepolta dell'utopia.

Ma qui si pone un problema. Il più difficilmente aggirabile. Infatti Adorno non se lo nasconde, come accadeva già nel saggio, risalente al 1949, su *Critica della cultura e società*. Scriveva Adorno: «Quanto più totale la società, tanto più reificato anche lo spirito e tanto più paradossale anche la sua impresa di svincolarsi dalla reificazione con le sole sue forze [...] La critica della cultura si trova dinanzi all'ultimo stadio della dialettica di cultura e barbarie: scrivere una poesia dopo Auschwitz è un atto di barbarie [...] Lo spirito critico non sarà mai all'altezza di affrontare la reificazione assoluta,

che presupponeva il progresso dello spirito come uno dei suoi elementi e che oggi si appresta ad assorbirlo interamente, finché resterà fermo in se stesso in una contemplazione soddisfatta di sé»¹⁷. Se Auschwitz è la reificazione assoluta, compiuta, intrascendibile, scrivere una poesia dopo Auschwitz sarebbe come mediare ciò che non si lascia mediare, trascendere ciò che non si lascia trascendere. Auschwitz non ammette trasfigurazione di sorta. Di Auschwitz, dice Adorno, non ci si può fare alcuna immagine, poiché altrimenti si introdurrebbe nell'orrore in modo surrettizio e mendace un elemento spurio, impudico, falso. Con Auschwitz la possibilità della poesia è finita per sempre. Ma che cosa significa che la critica della cultura non deve arrestarsi e tantomeno riconciliarsi con l'orrore, se vuole porsi all'altezza della reificazione assoluta? Se la reificazione assoluta acquista valore fondante e paradigmatico, non viene disconosciuta la sua negatività? Un po' come quando si dice: «Mai più Auschwitz!» E su quell'affermazione si vorrebbe fondare un'etica per il mondo che ha conosciuto l'inferno e vuole lasciarselo alle spalle. Tutto giusto, tutto vero... Sennonché nel momento stesso in cui la frase viene detta, essa suona irrimediabilmente stonata. Per la semplice ragione che Auschwitz, reificazione assoluta, non può essere fatto diventare il presupposto di altro, neppure di un incontestabile imperativo categorico. Come ancora un volta insegna la dialettica della negazione determinata.

Perciò Adorno ritornerà sulla questione di lì a qualche anno. Lo farà in una conferenza radiofonica tenuta il 28 marzo 1962 e poi pubblicata in queste *Note per la letteratura* con il titolo *Impegno*, dove esordisce dicendo di non voler attenuare la sua tesi (ormai universalmente nota e diventata quasi uno stigma del suo pensiero) circa l'impossibilità della poesia dopo Auschwitz. Ma subito dopo aggiunge: «Resta però valida anche la replica di Enzensberger, secondo il quale la poesia deve appunto tener testa a questo verdetto, essere dunque tale da non consegnarsi al cinismo seguendo semplicemente a esistere dopo Auschwitz»¹⁸. Adorno si riferisce polemicamente all'arte impegnata, che a suo modo di vedere rappresenta una regressione rispetto all'arte che non si cura di prendere posizione, ma si contenta di fissare «il vuoto di mondo», di contemplare la «reificazione assoluta», come fa la poesia, o come hanno fatto Kafka e Beckett, il cui realismo non dice la realtà delle cose che sono, ma semmai la realtà del nulla. C'è da chiedersi se Adorno, che nel 1949 sembra diffidare della poesia e

della letteratura in generale, non vada poi a cercare proprio nella letteratura una via d'uscita alla dialettica bloccata «in una contemplazione soddisfatta di sé». Tredici anni dopo – e del resto tutti i suoi saggi sulla letteratura erano già lì ad attestarlo – la soluzione di quel falso dilemma, poesia sí / poesia no, gli viene incontro dalla poesia stessa: non la poesia impegnata a favore di una giusta causa o comunque animata da questa o quella finalità, ma la poesia che non si fa carico di alcunché, «seguitando semplicemente a esistere».

SERGIO GIVONE

NOTE

¹ Cfr. s. MÜLLER-DOOHM, *Adorno. Eine Biographie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2003, *passim*; cui si riferiscono anche G. DANESE, *Theodor Wiesengrund Adorno il compositore dialettico*, pref. di E. Matassi, Rubbettino Editore, Soveria Mannelli 2008, pp. 43 sgg.; e S. PETRUCCIANI, *Adorno*, Laterza, Roma-Bari 2007, pp. 4 sgg. Cfr. anche H. SCHEIBLE, *Theodor W. Adorno. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1989.

² DANESE, *Theodor Wiesengrund Adorno* cit., p. 66.

³ PETRUCCIANI, *Adorno* cit., pp. 7-8.

⁴ Cfr. G. CUNICO, *Messianismo, religione e ateismo nella filosofia del Novecento. Bloch, Kracauer, Benjamin, Horkheimer, Adorno, Habermas*, Milella, Lecce 2001.

⁵ TH. W. ADORNO, *Lettura di Balzac*, qui alle pp. 66-82 [ed. or. *Balzac Lektüre*, in *Noten zur Literatur*, vol. I, 1958].

⁶ Lezioni poi raccolte in *Metaphysik. Begriff und Probleme*, parte 4, vol. XIV delle *Nachgelassene Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1998.

⁷ TH. W. ADORNO, *Meditazioni della vita offesa*, trad. it. di R. Solmi, introd. di L. Ceppa, Einaudi, Torino 1979, p. 48 [ed. or. *Minima moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, 1951].

⁸ Cfr. K. H. BOHRER (a cura di), *Mythos und Moderne*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1983 (in cui J. HABERMAS, *Die Verschlingung von Mythos und Aufklärung. Bemerkungen zur Dialektik der Aufklärung – nach einer erneuten Lektüre*).

⁹ M. HORKHEIMER E TH. W. ADORNO, *Dialettica dell'illuminismo*, trad. it. di L. Vinci, Einaudi, Torino 1966, p. 14 [ed. or. *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, 1947].

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*, p. 20.

¹² Sulla teoria estetica e sul ruolo dell'arte e della letteratura cfr. L. ZUIDERVAART, *Adorno's Aesthetic Theory. The Redemption of Illusion*, The Mit Press, Cambridge (Mass.) 1991; M. ASIÁIN, *Theodor W. Adorno. Dialektik des Aporetischen. Untersuchungen zur Rolle der Kunst in der*

Philosophie Theodor W. Adornos, Alber, Freiburg im Breisgau 1996; T. HUHNS E L. ZUIDERVAART (a cura di), *The Semblance of Subjectivity. Essay in Adorno's Aesthetic Theory*, The Mit Press, Cambridge (Mass.) 1997; E. MATASSI E E. TAVANI (a cura di), *Theodor W. Adorno. L'estetica. L'etica*, Donzelli, Roma 2005.

¹³ HORKHEIMER E ADORNO, *Dialettica dell'illuminismo* cit., p. 14.

¹⁴ *Ibid.*, p. 20.

¹⁵ *Ibid.*, p. 14.

¹⁶ ADORNO, *Minima moralia* cit., p. 16.

¹⁷ ID., *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, trad. it. di C. Mainoldi, Einaudi, Torino 1972, p. 22 [ed. or. *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, 1955].

¹⁸ *Ibid.*, vol. II, p. 102.

Fonti.

La traduzione italiana in due volumi (Einaudi, 1979) delle *Noten zur Literatur*, in cui Adorno raccolse i saggi scritti fra il 1943 e il 1968 e che uscirono in quattro volumi (Suhrkamp, 1958, 1961, 1965 e 1974), riproduceva integralmente l'edizione tedesca. Questa nuova edizione italiana ha invece operato delle scelte, con la conseguente riduzione dei due volumi a uno solo. In essa si è però deciso di inserire gli *Appunti su Kafka*, ai quali Adorno pose mano fra il 1942 e il 1953 e che furono pubblicati in *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1955 (trad. it. *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Einaudi, Torino 1972).

Il saggio come forma. Scritto tra il 1954 e il 1958. Traduzione di Alberto Frioli, rivista da Enrico De Angelis.

La posizione del narratore nel romanzo contemporaneo. In origine conferenza per la Radio Rias di Berlino. Comparso in «Akzente», 1954, n. 5. Traduzione di Enrico De Angelis.

La ferita Heine. In origine conferenza per il centesimo anniversario della morte del poeta, tenuta al Westdeutscher Rundfunk nel febbraio 1956. Comparsa in «Texte und Zeichen», 1956, n. 3. Traduzione di Enrico De Angelis.

Interpunzione. Comparsa in «Akzente», 1956, n. 6. Traduzione di Enrico De Angelis.

L'artista come vicario. In origine conferenza per il Bayerischer Rundfunk. Comparsa in «Merkur», VII, 1953, n. 11. Traduzione di Enrico De Angelis.

Sulla scena finale del «Faust». In «Akzente», 1959, n. 6, pp. 567 sgg. Vi era apposta la seguente annotazione: «Una volta durante una conversazione stuzzicai Benjamin per la preferenza che accordava a soggetti particolari e fuori mano, chiedendogli quando avrebbe scritto un'interpretazione del Faust; egli parò senza esitare: “quando uscirà a puntate sulla ‘Frankfurter Zeitung’”. Il ricordo di questa conversazione occasionò la stesura dei frammenti qui pubblicati». Traduzione di Enrico De Angelis.

Lettura di Balzac. Traduzione di Enrico De Angelis.

Piccoli commenti a Proust. In origine conferenza per lo Hessischer Rundfunk e il Süddeutscher Rundfunk per festeggiare la conclusione dell'edizione tedesca della *Recherche*. Marianne Hoppe lesse i passi scelti, l'autore ne fece il commento. Pubblicata senza cambiamenti in «Akzente», 1958, n. 6, pp. 564 sgg. Traduzione di Enrico De Angelis.

Tentativo di capire il «Finale di partita». Delle parti ne vennero lette nella VII serata della casa editrice Suhrkamp il 27 febbraio 1961 a Francoforte sul Meno. Traduzione di Giacomo Manzoni, gentilmente concessa dall'editrice Sugarco.

Per un ritratto di Thomas Mann (conferenza per l'inaugurazione della mostra di Darmstadt del 24 marzo 1962) in «Die Neue Rundschau», LXXIII, 1962, nn. 2-3. Traduzione di Enrico De Angelis.

Impegno (conferenza alla radio di Brema, 28 marzo 1962, con il titolo *Impegno o autonomia dell'arte*) in «Die Neue Rundschau», LXXIII, 1962, n. 1. Traduzione di Enrico De Angelis.

Presupposti (conferenza, in occasione di una lettura di Hans G. Helms, Colonia, 27 ottobre 1960) in «Akzente», 1961, n. 5. Traduzione di Enrico De Angelis.

Paratassi. Sull'ultima lirica di Hölderlin (conferenza alla riunione annuale della Hölderlin-Gesellschaft, Berlino, 7 giugno 1963, rivista e ampliata) in «Die Neue Rundschau», LXXV, 1964, n. 1. Traduzione di Enrico De Angelis.

George (conferenza alla radio tedesca, 23 aprile 1967), dal dattiloscritto. Il testo si basa sulle pubblicazioni curate o riviste dall'autore (la conferenza segue il dattiloscritto conservato nelle carte postume). Traduzione di Enrico De Angelis.

È serena l'arte?, in «Süddeutsche Zeitung», XXIII (15-16 luglio 1967), n. 168, p. 71. Traduzione di Enrico De Angelis.

Appunti su Kafka. Traduzione di Enrico Filippini.

Il saggio come forma

Destinato a veder l'illuminato, non la luce.

GOETHE, *Pandora*

Che in Germania il saggio sia discreditato perché ritenuto un ibrido; che non esista una tradizione convincente della sua forma; che di essa soltanto saltuariamente sia stata soddisfatta la esplicita istanza: tutto questo è stato detto e criticato ormai a sufficienza. «Sino a ora la forma del saggio non ha percorso ancora fino in fondo il cammino dell'autonomia, quello che da lungo tempo la sua sorella, la poesia, ha già compiuto: il processo di sviluppo da una primitiva, indifferenziata unità di scienza, morale e arte»¹. Ma né il disagio per tale situazione né quello per la mentalità opposta che reagisce recingendo l'arte quasi in una riserva di irrazionalità, ponendo sullo stesso piano conoscenza e scienza sistematizzata, cercando di espungere, perché impuro, ciò che a quell'antitesi non si adegua, hanno modificato alcunché del pregiudizio volgare. Ancor oggi la lode di *écrivain* basta per tenere fuori del giro accademico quegli cui si tributa. Nonostante tutte le dense e ben ponderate riflessioni che Simmel e il giovane Lukács, Kassner e Benjamin hanno affidato al saggio, cioè alla speculazione su oggetti specifici, culturalmente già prefigurati², la corporazione dei filosofi continua a tollerare come filosofia solo ciò che si ammantava della dignità dell'universale, del non perituro, oggigiorno magari anche dell'originale, e si occupa della specifica figurazione dello spirito solo nella misura in cui essa diviene esemplificatrice di categorie universali, o quanto meno che il particolare le lasci trasparire. L'ostinatezza con la quale tale schema sopravvive risulterebbe non meno incomprensibile dell'affetto possessivo che lo colma, se non lo tenessero in vita motivazioni più forti del ricordo penoso della finezza che manca a una cultura la quale storicamente non conosce quasi l'*homme de lettres*. In Germania il saggio spinge su posizioni di difesa perché rammenta quella libertà dello spirito la quale, dopo il fallimento di un illuminismo che da Leibniz in poi è stato non più che tiepido, non si è fino a oggi adeguatamente sviluppata nemmeno nelle condizioni della libertà formale, ma fu sempre pronta a proclamare come suo più autentico compito

la sottomissione a istanze, di qualunque tipo esse fossero. Il saggio però non tollera che gli venga prescritta la sua sfera di competenza. Invece di produrre alcunché, come la scienza, o di creare alcunché, come l'arte, anche il suo sforzo rispecchia l'*otium* di chi, come un fanciullo, non si vergogni di provare entusiasmo per ciò che altri hanno già fatto. Esso riflette ciò che si ama e si odia, invece di presentare lo spirito come creazione dal nulla, sul modello di un'illimitata etica del lavoro. Gioia e gioco sono per il saggio essenziali. Esso non prende le mosse da Adamo ed Eva, ma da ciò che vuol trattare; dice quanto gli viene in mente e finisce quando si sente esso stesso esaurito e non quando è esaurito l'oggetto: e così si colloca tra le quisquilie. I suoi concetti non sono costruiti partendo da un principio primo, né si raccolgono attorno a un'ultima parola. Le sue interpretazioni non sono corroborate o ponderate filologicamente, bensì sono, in linea di principio, sovrapposizioni, stando almeno alla dogmatica condanna promulgata da quell'intelletto zelante che fa da celerino a servizio della stupidità contro lo spirito. Lo sforzo del soggetto inteso a penetrare l'oggettività che si cela dietro la facciata viene bollato come perdita di tempo: si ha paura della negatività in generale. Tutto è molto più semplice, si dice. Su chi, invece di accettare e catalogare, interpreta, viene appuntata la macula lutea che deve indicare chi con la sua impotente e degenerata intelligenza va a caccia di farfalle e si mette a implicare là dove non c'è nulla da spiegare. Uomini aderenti ai fatti o sognatori, questa l'alternativa. Ma basta subire una volta sola la terroristica proibizione di pensare più di quanto il passo specifico non voglia dire, che già si cede alla falsa intenzione che di se stessi nutrono uomini e cose. Capire allora non significa altro che enucleare quel che l'autore di volta in volta ha voluto dire o, comunque, far emergere i moti psicologici e individuali sulla traccia dei quali il fenomeno mette. Ma così come difficilmente si può stabilire ciò che un individuo ha pensato o provato nella tale e tal altra occasione, allo stesso modo da tali forme di penetrazione nell'animo dell'autore non si ricaverebbe nulla di essenziale. Gli impulsi degli autori si spengono nel contenuto oggettivo da quelli assunto. Per svelarsi, tuttavia, l'obiettiva pienezza dei significati racchiusi in qualsiasi fenomeno spirituale esige nel destinatario proprio quella spontaneità della fantasia soggettiva che viene invece frustrata in nome di una disciplina oggettiva. Non c'è risultato interpretativo che al tempo stesso non sia proiezione all'interno dell'opera. Criteri di ciò sono: la possibilità di

conciliare l'interpretazione con il testo e con se stessa, e la sua capacità di far parlare tutti quanti i fattori che costituiscono l'oggetto. Per tali criteri il saggio assomiglia a una autonomia estetica accusata facilmente di essere meramente presa in prestito dall'arte; da tale autonomia esso nondimeno si differenzia sia per il suo medium, i concetti, sia per il suo pretendere a una verità di parvenza estetica. Lukács non l'ha capito quando nella lettera a Leo Popper che apre *L'anima e le forme* definisce il saggio una forma d'arte³. Né più giusto è, d'altro canto, il principio positivista secondo il quale a ciò che si scrive sull'arte non è affatto lecito pretendere veste artistica, quindi autonomia formale. La tendenza generale di tutto quanto il positivismo, che contrappone rigidamente al soggetto qualsiasi possibile oggetto inteso come oggetto di ricerca, anche qui, come in tutti gli altri suoi momenti, non va oltre la mera dicotomia di forma e contenuto: come si potrebbe infatti mai parlare di ciò che è estetico in modo non estetico, senza la minima somiglianza con l'oggetto, e non cadere nel filisteismo e mancare a priori la presa su quell'oggetto? Secondo il costume dei positivisti, il contenuto, una volta fissato sul modello del protocollo, dovrebbe essere indifferente al modo in cui viene presentato; la presentazione a sua volta sarebbe convenzionale, non postulata dalla cosa e ogni moto espressivo nella presentazione significherebbe, per l'istinto del purismo scientifico, un pericolo per un'oggettività che invece balzerebbe in tutta la sua evidenza non appena emarginato il soggetto. Significherebbe quindi un pericolo anche per la purezza dell'*objectum*, la quale si pensa che dia tanto miglior prova di sé quanto meno è costretta a chiedere l'appoggio della forma, sebbene questa abbia a norma precisamente di rendere l'*objectum* nella sua forma e senza aggiunte. Nella sua allergia alle forme, considerate alla stregua di meri accidenti, lo spirito scientifico è vicino a quello rigidamente dogmatico. La parola buttata lì irresponsabilmente pretende invano di dimostrare nella cosa la propria responsabilità e il riflettere sulle cose dello spirito diventa un privilegio di chi spirito non ha.

Tutti questi aborti dell'astio non sono soltanto falsità. Laddove il saggio rifiuti di dedurre previamente le creazioni culturali da qualcosa che stia alla loro base, esso si confonde con troppo zelo con l'andazzo culturale della notabilità, del successo e del prestigio di prodotti commerciabili. Le biografie romanzate, e quanto a esse si aggancia nella letteratura «introduttiva» che a quelle è affine, non sono una semplice degenerazione, ma la continua

tentazione di una forma che ha bensí in sospetto la falsa profondità, ma al tempo stesso non possiede nulla che la immunizzi dal pericolo di ribaltarsi in versatile superficialità. Tale tendenza al ribaltamento si viene precisando già in Sainte-Beuve, da cui indubbiamente discende il genere del saggio moderno; poi, in prodotti quali le «*silhouettes*» di Herbert Eulenberg, l'archetipo tedesco di una marea di paccottiglie culturali, giù giù sino ai film su Rembrandt, Toulouse-Lautrec e la Sacra Scrittura, ha fatto avanzare quel processo per cui le creazioni spirituali vengono neutralizzate a beni di consumo, e che nella storia dello spirito a noi piú vicina irresistibilmente coinvolge quella che nei paesi dell'Est viene ignominiosamente definita eredità culturale. Questo processo risulta forse nella maniera piú evidente in Stefan Zweig, che riuscí a scrivere in gioventú alcuni acuti saggi, ma che alla fine, nel suo volume su Balzac, si ridusse allo studio psicologico della personalità creatrice. Opere di questo genere non criticano gli astratti concetti di base, i dati aconcettuali, i cliché ormai frusti, ma li presuppongono tutti implicitamente e con un assenso tanto maggiore. I rimasugli di psicologia comprensiva vengono fusi con categorie di uso quotidiano, desunte dalla concezione del mondo che è tipica del filisteo della cultura, quali ad esempio la categoria della personalità e quella dell'irrazionale. Saggi di tale genere non si differenziano piú dal *feuilleton*, con il quale li confondono i nemici della forma saggistica. Strappata alla disciplina della illibertà accademica, la libertà dello spirito diventa pur essa non libera, si adegua al bisogno socialmente preformato degli acquirenti. La mancanza di responsabilità, di per sé momento di ogni verità che non si consumi nel rendersi responsabile dello stato di fatto, va poi a render conto ai bisogni della coscienza codificata; i cattivi saggi non sono meno conformistici delle cattive tesi di dottorato. La responsabilità invece nutre rispetto non soltanto per l'autorità e le istanze, ma anche per l'*obiectum*.

Tuttavia anche la forma ha la sua parte di colpa quando il cattivo saggio, invece di aprire alla comprensione di una cosa, racconta di persone. La separazione della scienza dall'arte è irreversibile. Non lo vuole riconoscere solo chi ingenuamente fabbrica letteratura e si considera come minimo un genio dell'organizzazione, riducendo buone opere d'arte al rango di opere cattive. Con la oggettualizzazione del mondo, avvenuta nel corso di una progrediente demitologizzazione, scienza e arte si sono separate; e una coscienza per la quale scienza e arte, immagine e segno coincidano, ammesso

che sia mai esistita, non è più ripristinabile con interventi magici di sorta; anzi il suo restauro sarebbe un ripiombare nel caos. Tale coscienza risulterebbe pensabile solo come realizzazione di un processo di mediazione, come utopia, quale appunto intesero i filosofi idealisti post kantiani con il termine di intuizione intellettuale, peraltro fallita ogniqualevolta la conoscenza odierna si sia a essa richiamata. Laddove ritenesse di poter eliminare, con prestiti mutuati dalla poesia, il pensiero oggettualizzante e la sua storia o, per dirla con la terminologia consueta, l'antitesi di soggetto e oggetto, oppure addirittura sperasse che in una poesia fatta montando insieme Parmenide e Jungnickel parlasse direttamente l'essere, la filosofia si avvicinerebbe all'estenuato chiacchiericcio culturale. Con grossolana astuzia, camuffata da originalità, essa rifiuterebbe in tal caso di rispettare l'obbligo di pensare per concetti, contratto non appena abbia usato concetti in una frase o in un giudizio; inoltre il suo elemento estetico rimarrebbe epigonismo, sbiadita reminiscenza culturale di Hölderlin o dell'espressionismo o addirittura dello *Jugendstil*, poiché mai il pensiero potrà affidarsi al linguaggio così totalmente e ciecamente come vorrebbe far invece credere l'idea di un parlare primigenio. Dalla violenza che l'immagine e il concetto commettono l'uno sull'altro scaturisce il gergo dell'autenticità, nel quale le parole tremolano di commozione senza che però dicano che cosa le faccia tremolare. L'ambiziosa trascendenza del linguaggio sul significato finisce in una vacuità di significato che può essere colta sul fatto con ridicola facilità dal positivismo al quale ci si considera superiori, ma del quale appunto con quella vacuità di significato, che esso critica e che pure è comune alle sue *fiches*, non si fa altro che il gioco. Sotto il giogo di questi sviluppi, il linguaggio, laddove all'interno delle scienze pur osi un accenno di movimento, si avvicina all'artigianato; e il ricercatore mantiene negativamente la fedeltà all'estetica soprattutto quando si ribella al linguaggio in assoluto e, invece di umiliare la parola ricorrendo a essa soltanto per tradurre in essa i suoi numeri, preferisce la tabella che ammette apertamente la reificazione della coscienza e con ciò stesso trova per tale reificazione una qualche specie di «forma» senza contrarre con l'arte prestiti assolutori. Indubbiamente l'arte è stata da sempre intrecciata con la predominante tendenza illuministica, al punto che sin dall'antichità classica essa utilizzava nella sua tecnica dati della scienza. Ma la quantità si trasforma in qualità. Laddove la tecnica sia assolutizzata nell'opera d'arte; laddove la costruzione sia totale ed emargini ciò che la

motiva e a essa si contrappone, cioè l'espressione; laddove dunque l'arte pretenda di essere immediatamente scienza, essa è proprio conforme ai criteri della scienza; allora essa sanziona i preartistici ammassamenti di materiale, estranei al significato come riesce a esserlo solo l'Essere dei seminari filosofici, e si affratella con la reificazione, nel contestare la quale – anche se in silenzio, anche se con una contestazione pur essa reificata – da sempre e ancor oggi consiste la funzione di ciò che non ha funzione: dell'arte.

Ma sebbene l'arte e la scienza si siano storicamente separate, sarebbe errato ipostatizzare la loro opposizione. Il disgusto per una anacronistica mescolanza non assolve una cultura organizzata in compartimenti stagni. Per quanto necessari, questi compartimenti sanciscono e istituzionalizzano anche la rinuncia alla verità nella sua interezza. Gli ideali della purezza e della nettezza, che sono comuni sia all'esercizio di una verace filosofia, la quale trova la propria norma in valori eterni, sia a una scienza chiusa e compatta, organizzata in tutto e per tutto e senza lacune, sia infine a un'arte intuitiva senza concetti, portano in sé la traccia di un ordine repressivo. Allo spirito si richiede un attestato di competenza affinché esso non travalichi, assieme con i confini approvati dalla cultura, anche la stessa cultura ufficiale. In tutto questo opera il presupposto che ogni conoscenza sia potenzialmente traducibile in scienza. Le teorie della conoscenza hanno distinto tra coscienza prescientifica e coscienza scientifica, considerando però tale distinzione soltanto come distinzione di gradi. Tuttavia il fatto che ci si sia limitati ad assicurare quella traducibilità, sebbene mai una coscienza viva sia stata tradotta in coscienza scientifica, sta a indicare la precarietà di quel passaggio, denota una differenza qualitativa. Basta una elementare riflessione sulla vita della coscienza per capire come conoscenze che non siano semplici presagi disimpegnati non si lascino quasi mai irretire del tutto nelle maglie della scienza. Tutta l'opera di Marcel Proust, ricca di elementi positivisticoscientifici non meno di quella di Bergson, non è che un unico grande tentativo di enunciare conoscenze necessarie e apodittiche sull'uomo e sui contesti sociali, sull'assorbibilità delle quali da parte della scienza c'è da discutere, pur conservando esse integra la loro istanza di oggettività e pur non risultando esposte alla vaga plausibilità. Il criterio di oggettività non è la verifica delle tesi enunciate tramite un esame iterativo, ma è l'esperienza individuale compresa tra speranza e delusione. Nel ricordo, essa dà rilievo alle proprie osservazioni, confermandole o confutandole. Però la loro unità,

individuale e chiusa in se stessa ma in cui si manifesta il tutto, non va suddivisa e riordinata tra le varie persone e i vari apparati, diciamo, della psicologia e della sociologia. Sotto la pressione dello spirito scientifico e dei suoi postulati, sempre presenti seppur in maniera latente anche nell'artista, Proust si è servito di una tecnica ricalcata sulla scienza, una sorta di riordinamento sperimentale, e ha voluto così salvare o ripristinare quanto nell'epoca dell'individualismo borghese, in cui la coscienza individuale si fidava ancora di sé e non temeva già a priori una censura rigidamente classificatoria, era ancora considerato somma delle conoscenze esperite da un uomo appartenente al tipo di quell'*homme de lettres* oggi ormai scomparso ma che Proust, il quale costituisce il caso supremo del dilettante, ancora una volta rievoca. A nessuno però sarebbe venuto in mente di scartare, perché insignificante, casuale o irrazionale, quel che egli ci comunica come frutto di esperienza, solo perché quel che comunica sono soltanto conoscenze personali e non permettono di essere senz'altro generalizzate scientificamente. Tuttavia le scoperte proustiane che sgusciano fuori dalle maglie della scienza si sottraggono senz'altro alla scienza stessa. In quanto scienza dello spirito la scienza spesso non riesce a mantenere ciò che allo spirito ha promesso: spiegarne dall'interno i prodotti. Il giovane scrittore che voglia apprendere all'università che cosa sia l'opera d'arte, la configurazione linguistica, la qualità o addirittura la tecnica estetica, si sentirà dare, per lo più, poche e frammentarie indicazioni, sempre comunque notizie desunte già confezionate dalla filosofia in circolazione in quel momento e poi con maggior o minore arbitrarietà sbattute sopra i prodotti artistici in esame. Se poi si rivolgerà all'estetica filosofica verrà imbottito di enunciati a tale livello di astrazione, che né risultano mediati con i prodotti artistici che egli cerca di capire né coincidono secondo verità con il contenuto specifico che egli bene o male cerca di scoprire. La responsabilità di questo fatto non ricade esclusivamente sulla suddivisione del lavoro del *kosmos noetikos* in arte e scienza; né i confini che le separano possono essere eliminati con la buona volontà o con una pianificazione superiore. Vero è invece che lo spirito, irrevocabilmente strutturato secondo il modello del dominio sulla natura e della produzione materiale, rinuncia al ricordo che ha per oggetto quello stadio bensì superato ma promettendone uno uguale in futuro, rinuncia a trascendere i rapporti di produzione ormai sclerotizzati; e ciò paralizza il procedimento specialistico dello spirito proprio nei confronti dei suoi oggetti

specifici.

In rapporto al procedimento scientifico e nel suo fungere filosoficamente da base metodologica il saggio trae, come richiede la sua idea, tutte le conseguenze dalla critica al sistema. Persino le dottrine dell'empirismo, che attribuiscono all'esperienza non deducibile e non anticipabile un'importanza maggiore che non al rigido ordine concettuale, conservano una loro sistematicità, nella misura in cui spiegano le condizioni ritenute più o meno costanti della conoscenza, e le sviluppano in un contesto il più possibile compatto. Da Bacone – anche lui un saggista – in poi, l'empirismo ha rappresentato un «metodo» né più né meno di quanto l'abbia rappresentato il razionalismo. E nel procedimento del pensiero il dubbio sulla incondizionata legittimità di tale «metodo» fu realizzato quasi esclusivamente dal saggio. Esso tiene conto della coscienza della non-identità anche se nemmeno la enuncia: è radicale nel rifiuto di qualsiasi radicalismo, nell'astenersi da qualsiasi riduzione a un unico principio, nel porre l'accento sul particolare contrapposto alla totalità, nella frammentarietà. «Forse il grande signore di Montaigne avvertì qualcosa di simile a questa sensazione allorché diede ai suoi scritti la meravigliosa e precisa definizione di *Saggi*. Altera cortesia, semplice modestia di questa parola! Il saggista respinge le proprie ambiziose speranze, che talvolta paiono essere giunte in prossimità del fondo delle cose – egli può offrire soltanto spiegazioni di poesie altrui e, nel migliore dei casi, dei propri concetti. Ma accetta con ironia questa pochezza, l'eterna pochezza della mente che lavora sui fatti più profondi della vita, e tende a metterla in risalto con ironica modestia»⁴. Il saggio non accetta le regole del gioco condotto dalla scienza e dalla teoria organizzata per le quali, come dice Spinoza, l'ordine delle cose coincide con l'ordine delle idee. E poiché il compatto ordine dei concetti non è identico con l'esistenza, il saggio non mira a costruzioni chiuse, né di tipo deduttivo né induttivo. Il saggio rifiuta soprattutto l'insegnamento, radicato da Platone in poi, secondo il quale il mutevole e l'effimero non sarebbero degni della filosofia. Il saggio si ribella contro l'antica ingiustizia subita da ciò che è caduco, contro la condanna che ancor oggi lo colpisce nel concetto. Il saggio prova terrore per la violenza del dogma che attribuisce *dignitas* ontologica al risultato dell'astrazione, al concetto metatemporale contrapposto all'individuale in esso sussunto. L'imbroglione della coincidenza di *ordo idearum* e *ordo rerum* si fonda sulla mistificazione che presenta come

immediata una realtà mediata. Nello stesso modo in cui risulta impossibile pensare a una mera fattualità senza possedere il concetto poiché pensarla significa sempre già concepirla, impossibile è anche pensare anche il più puro concetto prescindendo da ogni riferimento con la fattualità. Persino le creazioni fantastiche ritenute libere dallo spazio e dal tempo riportano di necessità (e non importa come sono state derivate) a un'esistenza individuale. Perciò il saggio non si lascia intimidire dalla falsa massima secondo cui verità e storia sarebbero irreconciliabilmente opposte. Se la verità contiene realmente un nucleo temporale, il contenuto storico specifico diviene, nella sua pienezza, un aspetto integrale di essa. L'a posteriori si traduce concretamente nell'a priori secondo l'esigenza, purtroppo soltanto generica, avanzata da Fichte e da chi gli seguì. Il riferimento all'esperienza – cui il saggio conferisce tanta sostanza quanta la teoria tradizionale ne conferisce alle mere categorie – è riferimento a tutta la storia; la semplice esperienza individuale, la più vicina e quindi quella con cui inizia la coscienza, è anch'essa mediata dall'esperienza onnicomprensiva dell'umanità storica; ed è pura illusione della società e dell'ideologia individualistiche ritenere che l'esperienza dell'umanità storica sia mediata e l'immediato invece sia ciò che è specifico per ciascuno. Il saggio quindi rettifica la disistima nutrita per il prodotto storico quale oggetto di teoria. La distinzione tra una filosofia prima e una mera filosofia della cultura, la quale ultima presupporrebbe quella e ne sarebbe la continuazione, è un tentativo di razionalizzare teoreticamente il tabù che colpisce il saggio, ma non è sostenibile. Un procedimento dello spirito perde la sua autorità quando rende canonica la separazione fra temporale e atemporale. Più elevati gradi di astrazione non conferiscono al pensiero né una più elevata sacralità né un contenuto metafisico; più esatto è dire che tale contenuto tende a vanificarsi via via che l'astrazione aumenta e il saggio vorrebbe appunto, almeno in parte, risarcire tale perdita. L'obiezione che comunemente gli è mossa, di aver cioè carattere frammentario e casuale, postula che la totalità sia data, quindi anche che soggetto e oggetto siano identici, e dà a intendere che si possegga il tutto. Il saggio invece non vuole ricercare e distillare l'eterno dal caduco, quanto piuttosto rendere eterno quest'ultimo. La sua debolezza testimonia proprio della non-identità che esso deve esprimere, dell'eccedere dell'intenzione sulla cosa, e con ciò di quell'utopia che l'articolazione del mondo in cose eterne e cose caduche storna. Nel saggio veramente tale il pensiero si libera

dell'idea tradizionale di verità.

Con ciò il saggio sospende, a un tempo, anche il concetto tradizionale di metodo. La profondità del concetto è il suo penetrare profondamente nell'*objectum*, non il suo ricondurlo profondamente a una cosa diversa. Il saggio usa questo criterio in maniera polemica, cioè occupandosi di ciò che secondo le regole del gioco è considerato derivato, senza però risalire alla sua derivazione definitiva. Liberamente esso unifica nel pensiero quanto coesiste nell'oggetto che liberamente si è scelto. Non smania per un al di là delle mediazioni – mediazioni che sono storiche, in cui è depositata tutta la società – ma cerca i contenuti di verità considerandoli storici. Esso non pone la questione di una datità originaria, a scorno della società socializzata la quale, proprio perché non tollera nulla che non porti la sua impronta, ancor meno riesce a tollerare ciò che ricordi la sua onnipresenza e di necessità evoca, come suo complemento ideologico, quella natura di cui la sua prassi non lascia il menomo residuo. Tacitamente il saggio denuncia l'illusione di chi ritiene il pensiero capace di evadere da ciò che è *thesei*, cioè dalla cultura, per rifugiarsi in ciò che è *physei*, cioè per natura. Legato al risultato fissato, a ciò che si confessa derivato, alle produzioni, il saggio rende onore alla natura confermando che per gli uomini essa non esiste più. Il suo alessandrinismo è una risposta al fatto che persino i lillà e l'usignolo, dove la rete che tutto avvolge permetta loro eventualmente di sopravvivere, con la loro semplice esistenza fanno credere che la vita viva ancora. Il saggio abbandona la strada maestra che dovrebbe portare verso le origini e che conduce invece a quanto c'è di più derivato, all'essere, all'ideologia duplicante ciò che comunque esiste, senza peraltro che scompaia del tutto l'idea di immediatezza postulata dal significato stesso di mediazione. Tutti i gradi del mediato sono per il saggio immediati, prima che esso si accinga a riflettere.

Come rifiuta datità originarie, così il saggio rifiuta la definizione dei suoi concetti. La filosofia è riuscita a sottoporli a una critica radicale collocandoli nelle visuali più diverse; li ha criticati con Kant, con Hegel, con Nietzsche. Ma la scienza non ha mai assimilato una critica del genere. Il movimento filosofico iniziato con Kant, inteso a eliminare dal pensiero moderno ogni residuo scolastico, abbandona le definizioni verbali e ricerca invece la comprensione dei concetti ricavandoli dal processo stesso in cui maturano. Al contrario, le singole scienze non vanno oltre l'obbligo, ancora pre-critico, della definizione, e ciò per poter continuare indisturbate il loro

lavoro; in ciò i positivisti, per i quali metodo scientifico e filosofia sono tutt'uno, concordano con gli scolastici. Il saggio invece accoglie nel proprio procedimento l'istanza antisistemica e introduce i concetti con estrema naturalezza, «senza mediazioni», così come li recepisce. Essi risulteranno precisati esclusivamente nel loro reciproco raffronto. Nel far questo, tuttavia, il saggio trova un punto di appoggio negli stessi concetti. È nient'altro che superstizione dell'ammanimento scientifico ritenere i concetti intrinsecamente indeterminati sino a quando non siano stati definiti. La scienza ha bisogno di poter considerare il concetto come una tabula rasa per affermare così la propria istanza di dominio, come potrebbe fare una potenza che occupasse da sola tutto il tavolo delle trattative. In realtà ogni concetto è implicitamente già concretizzato dal linguaggio nel quale si muove. Il saggio prende l'avvio da tali significati e, anch'esso sostanzialmente linguaggio, li elabora; vorrebbe aiutare il linguaggio nel rapporto che esso ha con i concetti e accoglierli, riflettendovi, secondo la denominazione che già nel linguaggio essi inconsapevolmente ricevono. Un'intuizione vaga di ciò si ritrova nel procedimento fenomenologico dell'analisi del significato, salvo che esso tuttavia feticizza il riferirsi dei concetti al linguaggio. Nei confronti di tale riferimento il saggio nutre lo stesso scetticismo che per la definizione dei concetti. E si tira addosso senza difendersi l'obiezione che non si sa con assoluta certezza quale contenuto ci si debba immaginare per i suoi concetti. Il saggio infatti si rende conto che l'esigenza di definizioni rigorose mira da lunga pezza, fissando i contenuti dei concetti attraverso manipolazioni, a spogliare le cose che vivono nei concetti di tutto quel che in esse potrebbe irritare o risultare pericoloso. E tuttavia il saggio non riesce a fare a meno dei concetti universali – neppure il linguaggio che non feticizza il concetto può rinunciarvi – né opera con essi a suo totale arbitrio. Perciò dà più importanza alla presentazione che non ai procedimenti che distinguono il metodo dal *quid* obiettivo e rimangono indifferenti alla rappresentazione del loro contenuto oggettualizzato. Il «come» dell'espressione deve salvare in precisione quel che la rinuncia alla delimitazione sacrifica, ma senza per questo tradire la cosa pensata abbandonandola all'arbitrio di significati concettuali sanciti una volta per tutte. In ciò Benjamin fu maestro insuperato. Ma tale precisione non può rimanere atomistica. Non meno del procedimento definitorio, anzi di più, il saggio sollecita l'interazione dei suoi concetti nel processo dell'esperienza spirituale. In essa i concetti non costituiscono il

continuum delle operazioni, il pensiero non procede tutto chiuso in se stesso, ma i vari aspetti si intrecciano l'uno con l'altro come in un tappeto. Dalla fittezza di questo intreccio dipende la fecondità dei pensieri. A voler essere precisi, il pensante non pensa affatto, ma si fa teatro dell'esperienza intellettuale, senza dipanarla. E mentre da essa scaturiscono gli impulsi anche per il pensiero tradizionale, questo, per la sua forma, ne elimina il ricordo. Il saggio invece la sceglie come proprio modello, ma non semplicemente imitandola come forma riflessa; esso la media attraverso l'organizzazione concettuale che gli è specifica; procede, se vogliamo, con metodica non metodicità.

Il saggio fa suoi i concetti secondo moduli che potremmo paragonare al comportamento di chi, in un paese straniero, è costretto a parlarne dal vivo la lingua invece di comporla faticosamente rispettando le regole apprese a scuola. Costui leggerà senza dizionario. Trovando il medesimo termine in trenta contesti diversi, alla fine ne avrà puntualizzato il significato meglio che se avesse consultato tutte le varie accezioni elencate nel dizionario, quasi sempre troppo anguste per esprimere le variazioni derivanti dai singoli contesti, e troppo vaghe per esprimere le inconfondibili sfumature che in ogni singolo caso ancora dal contesto derivano. Naturalmente, come è esposto all'errore tale modo di apprendere, così lo è anche il saggio in quanto forma; per la sua affinità con l'aperta esperienza dello spirito esso deve infatti pagare il prezzo di quella insicurezza che la norma del pensiero stabilizzato teme come la morte. Il saggio infatti non soltanto non si cura della certezza scevra di dubbio, ma ne denuncia persino l'ideale. Si inverte nel procedere che lo porta al di là di se stesso, non nella archeologizzante ossessione dei fondamenti. I suoi concetti brillano della luce di un *terminus ad quem* che gli rimane sconosciuto e non invece di un manifesto *terminus a quo*, ed è qui che il suo stesso metodo esprime l'intenzione utopistica. I suoi concetti vanno esposti in maniera che si sorreggano a vicenda e che ciascuno riceva la propria precisa articolazione soltanto dalle figurazioni che forma nel rapporto con altri. In esso elementi discreti e tra loro differenziati si raccolgono in unico contesto leggibile; il saggio non crea costruzioni né strutture. Tuttavia attraverso il loro movimento gli elementi si cristallizzano in configurazione. Questa è un campo di forze così come nella visuale del saggio ogni produzione spirituale deve tradursi in un campo di forze.

Il saggio sfida, con garbo, l'ideale della *clara et distincta perceptio*, della certezza scevra di dubbio. Nel complesso dovremmo considerarlo come protesta contro le quattro regole che il cartesiano *Discours de la méthode* pone agli inizi della moderna scienza occidentale e della sua teoria. La seconda regola, «dividere ogni problema preso a studiare in tante parti minori quante è possibile e necessario per meglio risolverlo»⁵, è il primo abbozzo dell'analisi elementare sotto il cui segno la teoria tradizionale equipara gli schemi ordinativi del concetto e la struttura dell'essere. Ma l'oggetto del saggio, cioè gli artefatti, respingono l'analisi elementare, e si possono costruire unicamente partendo dalla loro idea specifica; non per nulla sotto tale aspetto Kant ha trattato in maniera analoga le opere d'arte e gli organismi, sebbene al tempo stesso li abbia tenuti distinti, mantenendosi incorruttibile di fronte a qualsiasi oscurantismo romantico. È in ugual misura sbagliato ipostatizzare come realtà prima sia il tutto sia il prodotto dell'analisi, gli elementi. Di fronte all'uno e agli altri il saggio si lascia guidare dall'idea di una interazione, la quale è tanto drasticamente intollerante del problema degli elementi quanto lo è del problema dell'elementare. È impossibile elaborare i momenti singoli procedendo esclusivamente dal tutto e viceversa. Il tutto è monade e tuttavia non lo è; i suoi momenti singoli, in quanto momenti di natura concettuale, rimandano al di là dell'oggetto specifico nel quale si sommano. Ma il saggio non li segue oltre l'oggetto specifico, un «oltre» nel quale (così si asserisce) essi troverebbero la propria legittimità: altrimenti cadrebbe nella cattiva finitezza. Il saggio invece stringe tanto dappresso l'*hic et nunc* dell'oggetto, sino a che questo si scompone nei vari momenti di cui vive, invece di essere niente più che un oggetto.

La terza regola cartesiana, «di condurre con ordine i miei pensieri cominciando dagli oggetti più semplici e più facili a conoscere, per salire a poco a poco, come per gradi, sino alla conoscenza dei più complessi», sta in netta contraddizione con la forma del saggio, che muove dalla maggior complessità e non dalla maggior semplicità, comunque non da ciò che è familiare già in partenza. Né si lascia fuorviare, e si comporterà invece come colui che inizia a studiare la filosofia avendo di essa già una certa quale idea, sia pur vaga. Costui non comincerà leggendosi gli autori più semplici che nel loro *common sense* passano con frettolosa superficialità anche sugli argomenti che richiederebbero invece un prolungato esame; ma affronterà

subito quelli giudicati piú difficili, che riproietteranno poi la loro luce su ciò che è semplice, illuminandolo come «posizione del pensiero di fronte all'oggettività». Lo studente ingenuamente convinto che solo i testi piú ardui e piú tremebondi gli vadano bene è piú saggio di quanto non lo sia l'adulto che minacciandolo col dito ammonisce il pensiero a capire i concetti piú semplici prima di cimentarsi con i piú complessi, che sono però gli unici ad attirarlo. Questo differimento della conoscenza non fa altro che ostacolarla. Di fronte al *convenu* della comprensibilità, di fronte alla concezione della verità come di un effetto in rapporto a una causa, il saggio costringe sin dal primo passo a pensare l'*obiectum* nella pluridimensionalità che gli è propria, correggendo in tal modo la primitività ostinata che sempre si accompagna alla *ratio* comune. Se la scienza secondo un suo costume di falsificatrice riporta a modelli di maggior semplicità gli aspetti difficili e complessi di una realtà antagonistica e polverizzata in tante monadi e successivamente differenzia quei modelli tramite un preteso materiale, il saggio distrugge invece l'illusione che il mondo sia semplice, e, in fondo, pur esso logico, un'illusione quanto mai atta a difendere il mero esistente. La differenziatezza del saggio non è un'aggiunta esterna, bensí il suo stesso *medium*. Il pensiero istituzionalizzato tende ad attribuirlo alla mera psicologia del soggetto conoscente e pensa di liquidare cosí quel che vi è in essa di cogente. Il convinto tuonare della scienza contro l'eccesso di abilità non è rivolto, a ben guardare, contro il metodo saccente e malsicuro, bensí contro quegli elementi scostanti e strani della cosa, che l'abilità fa emergere.

La quarta regola cartesiana «fare enumerazioni cosí complete e revisioni cosí generali da essere sicuro di non aver omesso nulla», cioè il vero principio sistematico, ritorna immutata nella polemica di Kant contro il pensiero «rapsodico» di Aristotele. Essa corrisponde alla critica rivolta al saggio da chi, col linguaggio della pedanteria scolastica, afferma che esso non è esaustivo mentre ogni oggetto, e senza dubbio l'oggetto spirituale, racchiude infiniti aspetti e quali di questi scegliere lo decide esclusivamente l'intenzione del soggetto conoscente. La «panoramica generale» risulterebbe possibile soltanto laddove fosse certo già a priori che l'oggetto in esame si risolverà tutto nei concetti con i quali lo si tratta, e che non resti nulla che non si possa anticipare partendo da essi. Sulla base di quella prima supposizione, poi, la regola della completezza delle singole concatenazioni pretende che l'oggetto si lasci rappresentare in un contesto deduttivo della massima

compattezza: una supposizione della filosofia dell'identità. Come nell'esigenza di definizione, la regola cartesiana è sopravvissuta, quale indicazione per la pratica intellettuale, al teorema razionalistico sul quale essa si fondava; anche dalla scienza aperta all'empiria si pretende che offra prospettive d'insieme e continuità espositiva. In tal modo ciò che in Descartes era la coscienza intellettuale che vigilava sulla necessità della conoscenza si muta nell'arbitrio di un *frame of reference*, di una assiomatica che si è costretti a porre all'inizio perché solo così è possibile soddisfare l'istanza metodica e rendere plausibile il tutto, senza peraltro che tale assiomatica sia in grado di dimostrare da sé la propria validità o evidenza, oppure, nella versione tedesca, è l'arbitrio di un «progetto» (*Entwurf*) il quale, pateticamente teso ad attingere direttamente all'essere, non fa altro che nascondere il proprio condizionamento soggettivo. L'istanza di una continuità del ragionamento pregiudica già per sua tendenza la coerenza dell'oggetto, l'armonia a questo propria. Una esposizione continuativa entrerebbe in contraddizione con una cosa antagonistica, almeno nella misura in cui non definisse la continuità come al tempo stesso discontinua. Nel saggio come forma si annuncia, inconsciamente e in maniera non teorica, il bisogno di annullare anche nel procedimento concreto dello spirito le pretese, teoricamente ormai superate, di completezza e di continuità. Il saggio, che esteticamente si ribella contro un metodo gretto e solo preoccupato che nulla gli sfugga, fa suo un motivo della critica della conoscenza. È un motivo antidealistico ribadito in pieno clima di idealismo dalla concezione romantica che vede nel frammento una figurazione incompiuta ma, tramite la riflessione sopra se stessa, progressivamente protesa verso l'infinito. Anche nel suo modo di presentare le cose il saggio non deve voler dar l'impressione di aver dedotto l'oggetto, d'aver esaurito tutto quanto di esso si può dire. Alla sua forma appartiene immanentemente la propria relativizzazione: il saggio deve strutturarsi sí da poter all'apparenza interrompersi sempre quando voglia. Pensa in frammenti perché frammentaria è la stessa realtà, trova la propria unità attraverso le fratture, non attraverso il loro appianamento. L'unitarietà dell'ordinamento logico mistifica l'essenza antagonistica della realtà cui fu imposto. La discontinuità è la sostanza stessa del saggio, il suo *obiectum* è sempre un conflitto sospeso da una tregua. Mentre sintonizza i concetti l'uno sull'altro in base alla loro funzione sul parallelogramma di forze del *quid* in esame, il saggio rifugge dal concetto superiore cui essi andrebbero tutti

insieme subordinati; quel che questo concetto finge soltanto di realizzare, il metodo del saggio sa in realtà essere impossibile, eppure tenta ugualmente di realizzarlo. Il termine «tentativo», nel quale l'utopia di far centro da parte del pensiero si unisce alla coscienza della propria fallibilità e provvisorietà, come quasi tutte le terminologie sopravvissute alla storia dà sulla forma un'informazione che è tanto più importante in quanto non la si ha per programma ma come caratterizzazione dell'intenzione di difficoltosa ricerca. Scegliendo volutamente o a caso un carattere particolare, il saggio deve far in esso risplendere la totalità senza però asserirne la presenza. Corregge ciò che di casuale e isolato vi è nelle proprie vedute nel mentre che esse, sia si moltiplicano, si confermano, si limitano, all'interno del suo stesso processo sia nel rapporto a mosaico con altri saggi mai però arrivando, per astrazione, alle unità caratteristiche che da esse ha dedotto. «È qui che un saggio si distingue da un trattato. Scrive con lo stile tipico del saggio colui che compone sperimentalmente, volta e rivolta il suo oggetto, lo interroga, lo palpa, lo esamina, lo penetra con la riflessione; colui che lo affronta da angolature diverse, raccoglie entro la propria visuale spirituale ciò che vede e traduce in parole quanto l'oggetto mostra di sé nelle condizioni create nella scrittura»⁶. Il disagio per questo modo di procedere e la sensazione di poter così continuare ad arbitrio sono in parte veri e in parte sbagliati. Veri perché di fatto il saggio non conclude e la incapacità di concludere riemerge come parodia del suo stesso a priori; e allora gli si addossa una colpa commessa invece dalle forme che cancellano la traccia dell'arbitrarietà. Il disagio è invece fuori posto perché la costellazione del saggio non è arbitraria come pensa un soggettivismo filosofico che trasferisce la stringenza dell'*obiectum* in quella dell'ordinamento concettuale. Definiscono il saggio l'unità del suo oggetto e l'unità di teoria ed esperienza entrate nell'oggetto stesso. La sua non è l'apertura vaga del sentimento o delle sensazioni ma apertura che riceve contorni precisi dal contenuto specifico del saggio. Questo si ribella all'idea di opera fondamentale, rispecchiante a sua volta l'idea di creazione e totalità. La forma del saggio scaturisce dal concetto critico che nega che l'uomo sia un creatore e che alcunché di umano sia creazione. Riferendosi sempre a cose già fatte, il saggio non si presenta mai come creazione né cerca qualcosa di onnicomprensivo, la cui totalità sia analoga a quella della creazione. La totalità del saggio, unità di una forma che è in sé costruita esaustivamente, è la totalità del non totale, è una totalità che neppure come

forma propugna la tesi da essa respinta sul piano del contenuto: quella dell'identità di pensiero e cosa. La liberazione dalla coazione all'identità gratifica talvolta il saggio di ciò che sfugge al pensiero ufficiale, cioè del momento dell'indelebile, del colore che non si può cancellare. Certi termini stranieri usati da Simmel – *cachet*, *attitude* – rivelano appunto tale intenzione, senza peraltro che essa sia stata trattata sul piano teorico.

Il saggio è piú aperto e, nel contempo, piú chiuso di quanto non piaccia al pensiero tradizionale. Piú aperto dal momento che per il suo stesso impianto nega qualsiasi sistematica e tanto meglio soddisfa i propri requisiti quanto maggiore è il rigore con il quale si attiene a tale principio; nel saggio i residui sistematici, come ad esempio le infiltrazioni di studi letterari con filosofemi già confezionati e ormai d'uso comune, che dovrebbero dare a quelli una patina di rispettabilità, hanno lo stesso valore di ovvietà psicologiche. Piú chiuso è però il saggio in quanto esso lavora con rilievo alla forma dell'esposizione. La coscienza della non identità tra esposizione e cosa obbliga la prima a infiniti sforzi. Solo qui il saggio è affine all'arte; per tutto il resto è invece necessariamente affine alla teoria, a motivo dei concetti che in esso ricorrono e che dall'esterno si portano dietro non soltanto il significato bensí anche il riferimento teoretico. Certo il saggio ha con la teoria un rapporto tanto cauto quanto lo è quello col concetto. Il saggio non discende apoditticamente dalla teoria – vizio capitale di tutta la produzione saggistica del tardo Lukács – né è un anticipo di sintesi ancora a venire. L'esperienza intellettuale è tanto piú minacciata dal disastro quanto piú essa si sforza di concretizzarsi e atteggiarsi a teoria, quasi avesse scoperto la pietra filosofale. Eppure l'esperienza intellettuale tende, per il suo stesso significato, a questa oggettivazione. Il saggio rispecchia tale antinomia. Come assorbe dall'esterno concetti ed esperienze, così assorbe anche teorie. Solo che il suo rapporto con esse non è quello del punto di vista. Se il non aver punti di vista non continua a essere nel saggio una questione di ingenuità e di subordinazione all'alto rango dei suoi oggetti; se il saggio utilizza invece il riferimento a questi ultimi quale mezzo per infrangere l'incantesimo del cominciamento: allora esso realizza quasi parodisticamente quella polemica altrimenti spuntata che il pensiero conduce contro una mera filosofia dei punti di vista. Esso logora le teorie che gli sono vicine; la sua tendenza è sempre rivolta a liquidare l'opinione, anche quella con la quale esso inizia. Il saggio è ciò che è stato sin dall'inizio, la forma critica per eccellenza; e cioè,

in quanto critica immanente di produzioni spirituali e confrontazione di quel che esse sono col loro concetto, critica dell'ideologia. «Il saggio è la forma della categoria critica del nostro spirito. Chi esercita critica deve infatti necessariamente sperimentare, creare le condizioni in cui un oggetto possa ripresentarsi diversamente da come appare in un autore, soprattutto sottoporre a prova e verifica i punti deboli di un oggetto. Ecco il significato più vero delle rettifiche che un oggetto subisce a opera del suo critico»⁷. Al saggio si rimprovera mancanza di *ubi consistam* e relativismo perché esso non accetta alcun punto di vista esterno. Ma ciò significa tirare in campo un'idea distrutta da Hegel, cui i punti di vista non piacevano: l'idea della verità come qualcosa di «bell'e pronto», l'idea di una gerarchia tra concetti; qui gli estremi si toccano, il saggio con la filosofia del sapere assoluto. Il saggio vorrebbe guarire il pensiero dal suo arbitrio accogliendo nel proprio procedimento, tramite la riflessione, l'arbitrio stesso, invece di mascherarlo da immediatezza.

Indubbiamente la filosofia di Hegel risentì dell'inconsequenza con la quale egli criticò il concetto universale e astratto, il semplice «risultato», in nome di un processo intimamente discontinuo, mentre nel contempo parlò di metodo dialettico alla maniera usata dagli idealisti. Perciò il saggio è più dialettico della dialettica, là dove questa si enuncia da sé. Esso prende alla lettera la logica hegeliana: non si deve né far valere immediatamente la verità della totalità di contro ai singoli giudizi, né finitizzare la verità a giudizio singolo; al contrario, la pretesa di verità avanzata dalla singolarità viene presa alla lettera sino a giungere all'evidenza della sua falsità. Quel che di ardito, di pionieristico, di non completamente risolto vi è in ogni dettaglio del saggio se ne tira dietro altri, che lo negano; la non verità in cui il saggio consapevolmente si lascia irretire è l'elemento della sua verità. Il falso si trova già nella forma del saggio, nel suo rapportarsi a entità culturali già formate, derivate ma considerate quasi ci fossero di per sé. Tuttavia maggiore è l'energia con la quale il saggio sospende il concetto di una realtà prima e si rifiuta di ricavare dalla natura i fili della cultura, maggiore sarà anche la radicalità con la quale esso riconosce l'essenza naturale della cultura stessa. Si perpetua in quest'ultima, e sino ai nostri giorni, il cieco nesso naturale, il mito, e proprio su ciò il saggio riflette: il suo tema è propriamente il rapporto tra natura e cultura. Non per nulla, invece di «ridurli», il saggio si immerge nei fenomeni culturali come in una seconda natura, una seconda

immediatezza, per distruggere, con tenacia, la loro illusione. Come la filosofia dell'origine, neanche il saggio si lascia trarre in inganno sulla differenza che esiste tra cultura e ciò che la sottende. Per esso la cultura non è un epifenomeno dell'essere che vada distrutto, ma ciò stesso che le sta al fondo è *thesei*, è la società sbagliata. Esso perciò considera l'origine alla stregua di una sovrastruttura, niente di più. La sua libertà nello scegliersi gli oggetti, la sua sovranità di fronte a tutte le *priorities* di fattualità o teoria, derivano dal fatto che tutti gli oggetti sono per esso alla stessa distanza dal centro: cioè dal principio che tutti ammalia. Il saggio non esalta l'attenzione rivolta al primigenio quasi che quella fosse più originale dell'attenzione rivolta al mediato, poiché nell'originarietà stessa esso vede un oggetto della riflessione, un negativo. Tutto questo corrisponde a una situazione in cui l'originalità, quale punto di vista dello spirito sussistente in un mondo socializzato, è diventata menzogna. Tale menzogna va dai concetti storici di lingue storiche elevati a parole archetipe, sino all'insegnamento accademico di *creative writing*, al primitivismo su scala industriale, ai flauti a becco e al *finger painting*, dove la necessità pedagogica si atteggia a virtù metafisica. Il pensiero non è risparmiato dalla ribellione baudelairiana della poesia alla natura intesa come riserva sociale. Al pensiero ormai sono rimasti soltanto paradisi artificiali e in essi si muove il saggio. Secondo il detto hegeliano, tra cielo e terra non vi è nulla che non sia mediato; il pensiero quindi rimane fedele all'idea dell'immediatezza solo tramite ciò che è mediato, ma ne diviene la vittima non appena voglia affrontare l'immediato al di fuori di ogni mediazione. Astutamente il saggio si fortifica nei testi, come se essi esistessero sic et simpliciter e possedessero autorità. In tal modo, senza ricorrere alla menzogna di una realtà prima, il saggio si garantisce un terreno, seppur incerto, sul quale poggiare, così come un tempo faceva l'esegesi teologica delle Scritture. Ma la sua tendenza è opposta, è una tendenza critica: mettere i testi a confronto con il loro concetto enfatico, con la verità che ognuno di essi, anche involontariamente, esprime e così togliere fondamento alle pretese della cultura, spingerla a riflettere sulla propria non verità, appunto su quella parvenza ideologica nella quale la cultura si rivela completamente asservita alla natura. Allo sguardo del saggio la seconda natura acquista consapevolezza di sé come prima natura.

Se la verità del saggio si muove nel *medium* della sua non verità, allora è errato ricercarla nel mero suo contrapporsi a quanto nel saggio stesso vi è di

inautentico e di proscritto; mentre è proprio qui che dobbiamo ricercarla, nella sua mobilità, nella sua mancanza di solidità, un'istanza quest'ultima che la scienza ha trasferito dai rapporti di proprietà allo spirito. Coloro che pensano di dover difendere lo spirito dalla mancanza di solidità sono suoi nemici: lo spirito, una volta emancipatosi, è di per se stesso mobile. Non appena voglia andare oltre la semplice ripetizione, oltre il semplice inventario burocratico di quanto già esiste, lo spirito finisce qua o là con lo scoprirsi; fuori di questo gioco la verità non è che tautologia. Storicamente il saggio è affine anche alla retorica a cui lo spirito scientifico, da Descartes e da Bacone sino ai nostri giorni, ha cercato di fare la festa sino a che essa nell'epoca della scienza non si è coerentemente degradata a scienza sui generis, a scienza della comunicazione. Indubbiamente il pensiero fu sempre retorica per il suo adeguarsi al linguaggio della comunicazione, volle sempre arrivare alla soddisfazione immediata degli ascoltatori, dunque a un surrogato di soddisfazione. Ora il saggio, proprio nell'autonomia della rappresentazione che lo distingue dalla comunicazione scientifica conserva tracce del linguaggio comunicativo che mancano invece in questa. Le gratificazioni che la retorica vuole dare all'ascoltatore, nel saggio sono sublimite, diventano idea della felicità derivante da una libertà dall'oggetto; tale libertà rende a quest'ultimo più giustizia di quanta non gliene verrebbe se venisse inserito nell'ordine delle idee. La coscienza scientifica, nemica di qualsiasi concezione antropomorfa, fu sempre alleata del principio di realtà, ma nello stesso tempo anche nemica della felicità. La felicità deve costituire il fine di tutto il dominio sulla natura e invece tale fine si presenta al tempo stesso sempre come regressione alla semplice natura. Ciò si vede anche nelle filosofie supreme, anche in Kant e in Hegel. Si entusiasmano per l'idea assoluta della ragione, ma nello stesso tempo la accusano di saccenteria e di scarso rispetto non appena essa relativizzi un qualche valore. Contro questa tendenza il saggio recupera un aspetto della sofistica. L'ostilità nutrita nei confronti della felicità dal pensiero critico ufficiale è avvertibile soprattutto nella dialettica trascendentale kantiana, in quel suo voler rendere eterno il confine che separa intelletto e speculazione, in quel suo voler evitare, secondo una sua metafora qualificante, le «divagazioni in mondi intelligibili». La ragione autocritica ha nel kantismo l'obbligo di stare con ambo i piedi a terra e di motivare se stessa; e intanto, in base al suo più intimo principio, si chiude a ogni novità e a quella curiosità che è condannata

anche dalla filosofia esistenziale, ma che per il pensiero è il principio del piacere. Ciò che Kant riconosce, sul piano del contenuto, come meta della ragione, cioè la realizzazione dell'umanità, l'utopia, viene rifiutato da parte della forma, e cioè dalla teoria della conoscenza, la quale non permette alla ragione di andare al di là del campo dell'esperienza che perciò, preso nel meccanismo del mero materiale e della categoria immutabile, si riduce a ciò che è stato da sempre. Oggetto del saggio è invece la novità in quanto novità, in traducibile nelle vecchie forme già esistenti. Ma mentre esso riflette sull'oggetto per così dire senza violenza, lamenta anche, in silenzio, che la verità abbia tradito la felicità e con ciò anche se stessa. Ecco l'accusa che gli attira tanto livore. Nel saggio la suasività della comunicazione, analogamente al mutamento di funzione cui vari elementi sono sottoposti nella musica autonoma, è alienata dal suo fine originario, per divenire pura determinazione dell'esposizione in sé, elemento stringente della sua costruzione che non vorrebbe ricopiare la cosa, bensì ripristinarla ricomponendola in base ai suoi concettuali *membra disiecta*. Nel saggio vengono fusi con il contenuto di verità anche i passaggi scandalosi della retorica, dove l'associazione, la polivalenza dei termini, l'omissione della sintesi logica rendevano facile il compito dell'ascoltatore e lo indebolivano per poi assoggettarlo ai voleri dell'oratore. I passaggi saggistici rigettano invece la deduzione apodittica per preferirle i collegamenti sincronici tra gli elementi, cui la logica discorsiva non concede spazio alcuno. Il saggio ricorre a equivocationi, ma non per sciattezza, non perché ignori la condanna a esse comminata dalla scienza, bensì per recuperare ciò che soltanto raramente riesce alla critica delle equivocationi, alla mera distinzione dei significati: per far capire insomma che ogniqualvolta un termine connota alcunché di diverso, il diverso non è più del tutto tale, per far capire che l'unità del termine indica una unità, comunque nascosta, della cosa stessa, senza peraltro che la si possa confondere con l'affinità linguistica secondo l'uso delle odierne filosofie della restaurazione. Anche qui il saggio sfiora la logica della musica, rigorosa arte di passaggi e tuttavia priva di concetti, per restituire al linguaggio parlato ciò che la tirannide della logica discorsiva gli aveva tolto, una tirannide che peraltro non permette che la si aggiri, che la si tragga in inganno nelle sue stesse forme attraverso l'espressione penetrante e soggettiva. Il saggio non è infatti il semplice contrario del procedimento discorsivo. Non è alogico; bensì ubbidisce anch'esso a criteri logici nella misura in cui le sue frasi

debbono formare un complesso coerente. Nel saggio non possono rimanere contraddizioni palesi, a meno che non siano motivate come contraddizioni dell'*obiectum*. Solo che esso svolge i pensieri secondo procedimenti differenti da quelli della logica discorsiva. Non deduce da un principio, né induce da singoli rilievi coerenti. Non subordina gli elementi, ma li coordina. Con i criteri della logica risulta commensurabile solamente la sostanza del suo contenuto, non invece il modo con il quale questo è presentato. Se lo si raffronta alle forme nelle quali viene partecipato in modo indifferente un contenuto già pronto, il saggio è più dinamico del pensiero tradizionale per la tensione tra rappresentazione e rappresentato, ma del pensiero tradizionale è al tempo stesso più statico in quanto giustapposizione costruita. Questo è l'unico motivo che lo rende affine all'immagine, solo che quella staticità scaturisce da una situazione di tensione sospesa in certo qual modo da una tregua. La leggera accondiscendenza del ragionamento obbliga il saggista a una intensità maggiore di quella del pensiero discorsivo. Il saggio infatti non procede alla cieca, da automa, come invece fa il pensiero discorsivo, ma deve a ogni istante riflettere su se stesso. E non riflette certo solo sul rapporto che lo lega al pensiero stabilizzato, ma anche sul rapporto tra se stesso, la retorica e la comunicazione. In caso diverso la supposta iperscienza si ridurrebbe a vana prescienza.

L'attualità del saggio è l'attualità dell'anacronismo. Mai come oggi esso si è trovato in un momento storico tanto ostile. Esso è schiacciato tra una scienza organizzata in cui tutti si arrogano la verifica di tutti e di tutto e che espunge tutto ciò che non è fatto su misura del consenso generale, concedendogli la lode ipocrita di essere intuizione geniale e idea stimolante, e una filosofia la quale si accontenta dei residui vacui e astratti lasciati da una pratica della scienza che ancora non li ha fatti propri e che diventano così per essa l'oggetto di un lavoro di second'ordine. Ma il saggio si occupa di quel che di cieco vi è nei suoi oggetti. Vorrebbe far esplodere tramite concetti ciò che nei concetti non rientra oppure ciò che attraverso le contraddizioni in cui essi si avviluppano denuncia che la rete della loro oggettività non è che una organizzazione soggettiva. Il saggio vorrebbe polarizzare l'opaco, liberarne le energie latenti. Cerca di concretizzare un contenuto preciso nello spazio e nel tempo; costruisce la reciproca connessione tra i concetti cercando di ripetere fedelmente quella che essi formano nell'oggetto. Esso sfugge all'imperativo degli attributi che dai tempi della definizione del *Simposio* vengono predicati

delle idee: «esistenti eternamente, che non divengono né scompaiono, non mutano né vengono meno»; «un essere eterno, sempre uniforme, in sé e per sé»; e tuttavia rimane idea perché non si arrende al peso dell'esistente, non si piega a ciò che meramente è. Per giudicare l'esistente il saggio non assume a criterio l'eterno, ma piuttosto un entusiastico frammento dell'ultimo Nietzsche: «Posto che diciamo di sí a un unico istante, con ciò abbiamo detto di sí non solo a noi stessi ma a tutta l'esistenza. Perché nulla sussiste isolatamente, né in noi stessi né nelle cose; e se la nostra anima ha, come una corda, vibrato e risuonato di felicità anche una sola volta, tutte le eternità furono necessarie per determinare quest'unico accadimento e tutta l'eternità è stata, in quest'unico istante della nostra affermazione, approvata, redenta, giustificata e affermata»⁸. Ma il saggio sospetta di tale giustificazione, di tale approvazione. La felicità, che era santa agli occhi di Nietzsche, esso non sa chiamarla altrimenti che felicità negativa. Anche sulle più sublimi manifestazioni dello spirito che la esprimono grava sempre la colpa di vanificarla sino a quando esse non rimarranno altro che spirito. Perciò la legge formale più intima del saggio è l'eresia. Grazie alla violazione dell'ortodossia del pensiero si rende visibile nella cosa ciò la cui persistenza nell'invisibilità costituisce in segreto lo scopo obiettivo dell'ortodossia.

NOTE

¹ G. LUKÁCS, *Die Seele und die Formen*, Berlin 1911, p. 29 [trad. it. *L'anima e le forme. Teoria del romanzo*, Sugarco, Milano 1963, p. 39].

² Cfr. *ibid.*, p. 23 [trad. it. cit., p. 34]: «Il saggio parla sempre di qualcosa che è già formato o almeno di qualcosa che è già esistito una volta, è proprio della sua essenza non ricavare novità dal nulla ma dare nuovo ordine alle cose già esistite. Proprio perché le mette in un ordine nuovo esso non plasma qualcosa di nuovo dall'informe, è legato ad esse e deve sempre dire "la verità" sul loro conto, trovare un'espressione per la loro essenza».

³ LUKÁCS, *Die Seele und die Formen* cit., p. 5 e *passim*.

⁴ *Ibid.*, p. 21 [trad. it. cit., p. 32].

⁵ R. DESCARTES, *Discorso sul metodo*, Laterza, Bari 1960, pp. 55-56.

⁶ M. BENSE, *Über den Essay und seine Prosa*, in «Merkur», I, 1947, n. 3, p. 418.

⁷ *Ibid.*, p. 420.

⁸ F. NIETZSCHE, *Der Wille zur Macht* (II), in *Werke*, vol. X, Leipzig 1906, p. 206, § 1032 [trad. it. *La volontà di potenza. Saggio di un rovesciamento di valori*, ora in *Opere*, vol. VIII, t. I: *Frammenti postumi 1885-1887*, Adelphi, Milano 1975, pp. 229-301].

La posizione del narratore nel romanzo contemporaneo

Il compito di comprimere in pochi minuti alcune nozioni sullo stato attuale del romanzo come forma costringe a estrapolare un momento, sia pure violentemente. Tale momento sarà la posizione del narratore. Essa è oggi contrassegnata da un paradosso; non si può più raccontare, mentre la forma del romanzo esige narrazione. Il romanzo fu la forma letteraria specifica dell'era borghese. Al suo cominciamento sta l'esperienza del mondo disincantato del *Don Chisciotte*, e il padroneggiamento artistico della semplice esistenza è rimasto il suo elemento. Il realismo gli era immanente; perfino i romanzi che per il loro argomento erano fantastici hanno tentato di esporre il loro contenuto in maniera tale che ne emanasse la suggestione del reale. Questo modo di comportarsi è diventato problematico in uno sviluppo che risale al XIX secolo ma che oggi si è accelerato all'estremo. Dal punto di vista del narratore, attraverso il soggettivismo che non tollera nessun elemento materiale non trasformato e appunto per questo svuota il comandamento epico della oggettività. Chi oggi ancora si sprofondasse nell'obiettivo, come ha fatto per esempio Stifter, e ricavasse il suo effetto dalla pienezza e dalla plasticità di ciò che viene contemplato e umilmente accolto, sarebbe costretto al gesto della imitazione artigianale. Egli si renderebbe colpevole della menzogna di abbandonare se stesso al mondo con un amore che presuppone che il mondo abbia un senso e finirebbe nella insopportabile pacchianeria del tipo dell'arte patria. Non minori sono le difficoltà a partire dall'oggetto. Come alla pittura sono stati sottratti molti dei suoi compiti tradizionali a opera della fotografia, così è stato sottratto molto al romanzo dal *reportage* giornalistico e dai mezzi di comunicazione dell'industria culturale, in particolare dal cinema. Il romanzo dovette concentrarsi su ciò che non si riesce a indennizzare con l'informazione. Solo che, al contrario della pittura, nell'emancipazione dall'oggetto gli sono posti limiti dalla lingua, che ha bisogno ampiamente di esso per fingere l'informazione: conseguentemente Joyce ha legato la ribellione del romanzo al realismo con una ribellione al linguaggio discorsivo.

Sarebbe ben misero difendersi dal suo tentativo accusandolo di anormale arbitrarietà individualistica. Caduta è l'identità dell'esperienza, la vita intrinsecamente continua e articolata che sola permette l'atteggiamento

del narratore. Non si ha che da pensare alla impossibilità che qualcuno che abbia preso parte alla guerra la racconti al modo in cui prima uno magari raccontava le sue avventure. Giustamente la narrazione che si presenta come se il narratore fosse padrone di una tale esperienza incontra l'impazienza e lo scetticismo dell'ascoltatore. Idee come quella che uno si mette lí a sedere e si «legge un buon libro» sono idee arcaiche. Ciò non risiede semplicemente nella deconcentrazione dei lettori, bensí nello stesso oggetto comunicato e nella sua forma. Raccontare qualche cosa infatti significa aver da dire qualche cosa di *particolare* e proprio questo viene impedito dal mondo amministrato, dalla standardizzazione e dal sempre uguale. Davanti a ogni enunciato contenutisticamente ideologico è ideologica già la pretesa del narratore che il corso del mondo sia essenzialmente tale da permettere l'individuazione, come se l'individuo, coi suoi sentimenti e con i moti del suo animo, fosse ancora capace di accostarsi al fato, come se l'interno del singolo ancora fosse capace immediatamente di qualche cosa: la letteratura di accatto universalmente diffusa, che consiste di biografie, è un prodotto nato dalla dissoluzione della forma stessa del romanzo.

Dalla crisi dell'oggettività letteraria non è eccettuata la sfera della psicologia in cui proprio quei prodotti si presentano come se ci fossero di casa, pur se con poca fortuna. Anche al romanzo psicologico vengono soffiati sotto il naso i suoi oggetti: si è giustamente notato che in un'epoca in cui i giornalisti si sono inebriati ininterrottamente delle conquiste psicologiche di Dostoevskij, la scienza, e in particolare la psicoanalisi di Freud, si è da lungo tempo lasciata alle spalle quelle scoperte del romanziere. D'altra parte con una tale lode messa su con una frase fatta non si capisce Dostoevskij; nella misura in cui in lui esiste in generale della psicologia, questa è una psicologia del carattere intelligibile, della sostanza e non dell'empirico, non degli uomini quali si incontrano per la strada. E proprio qui egli è andato avanti. Non soltanto l'essere tutto il positivo e l'afferrabile, anzi anche la fattualità dell'interiorità, occupati dall'informazione e dalla scienza costrinse il romanzo a farla finita con tutto ciò e a legarsi alla rappresentazione della sostanza e della non sostanza, bensí anche il fatto che quanto piú fittamente e senza lacune è contesta la superficie del processo sociale della vita, tanto piú ermeticamente questa fa da velo per celare l'essenza. *Se il romanzo vuol restar fedele alla sua eredità realistica e dire come stanno realmente le cose, deve rinunciare a un realismo che, riproducendo la facciata, si limita ad*

aiutare questa nei suoi affari di occultamento. La reificazione di tutti i rapporti tra gli individui, che trasforma le loro qualità umane in lubrificante che faccia scorrere liscio il meccanismo, l'universale estraneazione e autoalienazione, richiede di essere chiamata per nome e il romanzo vi è altrettanto poco qualificato quanto le altre forme d'arte. Da sempre, e sicuramente a partire dal xviii secolo, dal *Tom Jones* di Fielding, esso ebbe il suo vero oggetto nel conflitto fra gli uomini viventi e i rapporti pietrificati. L'estraneazione stessa gli diventa qui mezzo estetico. Infatti quanto più estranei gli uomini, i singoli e i collettivi sono reciprocamente diventati, tanto più enigmatici al tempo stesso diventano l'uno per l'altro e il tentativo di decifrare l'enigma della vita esterna, che è il vero e proprio impulso del romanzo, trapassa nella preoccupazione di capire l'essenza, la quale, ora sgomentando a sua volta, appare doppiamente estranea appunto nella alienazione posta dalle convenzioni e a noi familiare. Il momento antirealistico del nuovo romanzo, la sua dimensione metafisica, viene essa stessa maturata dal suo oggetto reale, una società nella quale gli uomini sono strappati gli uni dagli altri e da se stessi. Nella trascendenza estetica si riflette il disincanto del mondo.

Tutto ciò praticamente non ha posto nella decisione consapevole del romanziere e si ha ragione di ritenere che dove vi penetra, come per esempio nei romanzi di Hermann Broch, intesi a cose grandiose, non fa propriamente bene al prodotto configurato. Piuttosto le trasformazioni storiche della forma si tramutano in sensibilità idiosincratiche degli autori; e del loro livello decide essenzialmente la misura in cui essi fungono da strumenti misuratori di ciò che viene richiesto e interdetto. In sensibilità rispetto alla forma della comunicazione nessuno ha superato Marcel Proust. La sua opera rientra nella tradizione del romanzo realistico e psicologico, sulla linea della sua dissoluzione soggettivisticamente estrema, che, senza completa continuità storica con l'autore francese, passa per opere come *Niels Lyhne* di Jacobsen e *Malte Laurids Brigge* di Rilke. Quanto più severamente ci si attiene al realismo dell'esteriorità, al gesto del «così era», tanto più quella parola diventa un semplice «come se», tanto più cresce la contraddizione fra la sua pretesa da una parte e il non essere stato così dall'altra. Va rigettata appunto la pretesa immanente, ineluttabilmente avanzata dall'autore, e cioè che egli sa con esattezza come sono andate le cose, e la precisione di Proust, spinta fino al chimerico, la tecnica micrologica sotto la quale infine si spezza l'unità del

vivente dividendosi in atomi, è tutto uno sforzo che il sensorio estetico fa per dare questa dimostrazione senza superare il circolo magico della forma. Per esempio egli non sarebbe stato capace di cominciare con l'informazione a proposito di qualcosa di non reale come se fosse realmente stato. Perciò la sua opera ciclica comincia col ricordo di come un bimbo si addormenta e tutto il primo libro non è altro che un dispiegarsi delle difficoltà dell'addormentarsi quando al bambino la sua bella madre non ha dato il bacio della buona notte. Il narratore per così dire fonda uno spazio interno che gli risparmia il passo falso nel mondo esterno, quale verrebbe alla luce nella falsità del tono che pretendesse di trattare familiarmente un tale mondo. Senza che lo si noti, il mondo viene tirato dentro questo spazio interno – si è dato a questa tecnica il titolo di *monologue intérieur* – e tutto ciò che avviene nello spazio esterno si presenta al modo in cui sulla prima pagina si dice del momento dell'addormentarsi: come una parte di interno, un momento del flusso di coscienza, salvaguardato dalla contraddizione a opera dell'ordinamento obiettivo spaziotemporale, alla cui sospensione l'opera di Proust fa appello. Da tutt'altri presupposti e in tutt'altro spirito il romanzo dell'impressionismo tedesco, per esempio *Lo studente sfaccendato* di Gustav Sack, ha avuto come obiettivo qualcosa di simile. Lo sforzo epico di non esporre di oggettuale niente che non si lasci riempire in tutto e per tutto, alla fine sopprime la fondamentale categoria epica dell'oggettualità.

Il romanzo tradizionale, la cui idea forse si incarna nella maniera più autentica in Flaubert, va paragonato alla scatola magica del teatro borghese. La tecnica di questo fu illusionista. Il narratore alza un sipario: il lettore deve ricompiere insieme col narratore tutto ciò che è accaduto come se fosse presente in carne e ossa. La soggettività del narratore si afferma nella forza che produce questa illusione e – in Flaubert – nella purezza del linguaggio che contemporaneamente, attraverso la spiritualizzazione, la sottrae tuttavia al campo empirico cui si dà. Sulla riflessione grava un severo tabù: essa diventa il peccato cardinale contro la purezza obiettiva. Insieme col carattere illusionistico di ciò che viene narrato, anche questo tabù perde oggi la sua forza. Spesso si è sottolineato che nel nuovo romanzo, non soltanto in Proust, bensì altrettanto nei *Faux-Monnayeurs* di Gide, nell'ultimo Thomas Mann, nell'*Uomo senza qualità* di Musil, la riflessione spezza la pura immanenza formale. Ma una tale riflessione praticamente non ha in comune più che il nome con quella preflaubertiana. Questa è una riflessione morale: una presa

di posizione a favore o contro alcuni personaggi del romanzo. La nuova è una presa di posizione contro la menzogna dell'esposizione, propriamente contro lo stesso narratore, che come destissimo commentatore degli avvenimenti cerca di correggere il suo inevitabile approccio. Ferire la forma è cosa che risiede nel suo senso specifico. Soltanto oggi il mezzo di Thomas Mann, l'ironia enigmatica che non è riducibile a uno scherno contenutistico, si può capire per la prima volta in base alla sua funzione capace di dare forma: l'autore, col gesto ironico che si riprende ciò che ha appena detto, si scuote di dosso la pretesa di creare realtà, cui tuttavia nessuna delle sue stesse parole può sottrarsi; nella maniera più palpabile ciò forse avviene nella fase tarda, nell'*Eletto* e nella *Ingannata*, in cui il poeta, giocando con un motivo romantico, riconosce attraverso l'*habitus* del linguaggio il carattere di scatola magica della narrazione, la irrealtà dell'illusione, e proprio per questo, a dirla con le sue parole, restituisce all'opera d'arte quel carattere di celia superiore che essa possedeva prima che con la ingenuità della non ingenuità si mettesse a presentare l'apparenza in maniera fin troppo liscia come verità.

Se in Proust in maniera completa il commento è intrecciato con la vicenda in modo tale che la separazione fra l'uno e l'altra svanisce, ciò significa che il narratore attacca in tal modo un elemento fondamentale del rapporto col lettore: la distanza estetica. Questa nel romanzo tradizionale era rigida. Adesso essa varia come la posizione della cinepresa nel cinematografo: ora il lettore viene lasciato fuori, ora attraverso il commentario viene portato sulla scena, dietro le quinte, nella zona dei macchinisti. Il procedimento kafkiano di sopprimere completamente la distanza rientra fra i casi estremi, nei quali si può imparare di più sul romanzo contemporaneo che non in qualunque delle cosiddette situazioni mediane «tipiche». Mediante choc Kafka distrugge nel lettore la sicurezza contemplativa nei confronti di ciò che viene letto. I suoi romanzi, ammesso pure che cadano ancora propriamente sotto il concetto di romanzo, sono la risposta anticipante data a una costituzione del mondo nel quale l'atteggiamento contemplativo divenne ingiuria sanguinosa, poiché la minaccia permanente della catastrofe non permette più a nessuno l'impartecipe visione e nemmeno la riproduzione estetica di essa. Anche da parte di narratori minori, i quali già non osano scrivere più una parola che come narrazione di fatti non chieda scusa di essere nata, viene soppressa la distanza. Se in essi si annuncia la debolezza di un livello della coscienza che

ha un fiato troppo corto per sopportare la propria esposizione estetica e che praticamente non produce più uomini capaci di una tale esposizione, nella produzione più progredita, alla quale una tale debolezza non resta estranea, la soppressione della distanza diventa imperativo della forma stessa, uno dei mezzi più efficaci per spezzare il contesto che è in primo piano e per esprimere ciò che è alla base di esso, cioè la negatività del positivo. Non che necessariamente la descrizione dell'immaginario sostituisca quella del reale, come invece avviene in Kafka. Questo autore è un modello difficilmente proponibile. Ma la differenza tra reale e imago viene cancellata in linea di principio. È comune ai grandi romanzieri della nostra epoca che l'antica esigenza del «così è», pensata fino in fondo, scateni una fuga di immagini storiche primeve, nella memoria involontaria di Proust così come nelle parabole di Kafka e nei criptogrammi epici di Joyce. Il soggetto poetico, che si libera dalle convenzioni dell'esposizione oggettualistica, riconosce contemporaneamente la propria impotenza, dunque lo strapotere del mondo delle cose che torna nel bel mezzo del monologo. Così si prepara un secondo linguaggio, molteplici distillato dai rifiuti del primo, una decaduta lingua oggettuale associativa, la quale compenetra il monologo non soltanto del romanziere, bensì degli innumerevoli uomini alienati alla prima lingua e che costituiscono la massa. Quarant'anni fa Lukács nella sua teoria del romanzo sollevò la questione se i romanzi di Dostoevskij siano pietre miliari di un'epica futura, seppure essi stessi non fossero già tale epica; ma i romanzi odierni che contano, quelli nei quali la soggettività scatenata trapassa dalla propria forza di gravità nel suo contrario, somigliano di fatto a epopee negative. Essi sono testimonianza di una situazione nella quale l'individuo liquida se stesso e che si incontra con la situazione preindividuale; una situazione che una volta sembrò garantire un mondo riempito di senso. Con tutta l'arte contemporanea tali epopee condividono una ambivalenza: che la tendenza storica che esse registrano sia una ricaduta nella barbarie o che nonostante tutto punti alla realizzazione dell'umanità, non sta in esse farci qualcosa; e molte si sentono fin troppo a loro agio nella barbarie. Non c'è opera d'arte moderna che valga qualcosa la quale non trovi anche il suo piacere nella dissonanza e nello scatenato. Ma mentre tali opere d'arte incarnano appunto senza compromesso l'orrore e gettano tutta la felicità della contemplazione nella purezza di una tale espressione, esse servono la libertà che dalla produzione mediana viene semplicemente tradita poiché questa non

testimonia di ciò che è toccato all'individuo dell'era liberale. I suoi prodotti sono al di sopra della controversia di arte impegnata e di *art pour l'art*, al di sopra dell'alternativa tra il filisteismo dell'arte di tendenza e il filisteismo di quella godereccia. Karl Kraus una volta ha formulato il pensiero che, qualunque cosa sia quella che dalle sue opere eleva una voce morale quale realtà incorporata, non estetica, essa è diventata sua unicamente sotto la legge della lingua, dunque in nome dell'*art pour l'art*. La soppressione della distanza estetica nel romanzo di oggi, e in tal modo la sua capitolazione nei confronti della realtà preponderante e che si può mutare solo sul piano reale, non trasfigurare nell'immagine, viene richiesta dalla meta verso la quale di per sé la forma tende.

La ferita Heine

Chi sul serio vuole contribuire alla memoria di Heine nel centesimo anniversario della sua morte e non vuole limitarsi a tenere un discorso commemorativo, deve parlare di una ferita; di ciò che in lui fa male, del suo rapporto con la tradizione tedesca, e di ciò che particolarmente in Germania è stato rimosso dopo la seconda guerra. Il suo nome è un fastidio e soltanto chi accetta di constatarlo senza abbellimenti può sperare di dare un aiuto per superarlo.

I nazisti non sono stati i primi a diffamare Heine. Anzi gli hanno fatto quasi onore quando sotto la Lorelei posero quel «poeta sconosciuto», diventato celebre, che inaspettatamente sanzionò a canzone popolare i versi nascostamente scintillanti, che ricordano le figurine delle parigine ondine del Reno di una dimenticata opera di Offenbach. Il *Libro dei canti* aveva esercitato un influsso indescrivibile, molto al di là dell'ambiente letterario. A seguito di esso in definitiva la lirica venne fatta scendere nella lingua dei giornali e del commercio. Perciò verso il 1900 Heine cadde in cattiva fama presso i responsabili della vita dello spirito. Si può ascrivere il verdetto della scuola di George al nazionalismo, ma quello di Karl Kraus non è cancellabile. Da quell'epoca l'aura di Heine è imbarazzante, colpevole, come se sanguinasse. La sua colpa diventò alibi di quei nemici, il cui odio nei confronti dell'intermediario ebraico alla fine preparò l'indicibile orrore.

Evita il punto dolente chi si limita allo scrittore in prosa, il cui livello salta agli occhi in mezzo al livello in tutto e per tutto sconsolante dell'epoca tra Goethe e Nietzsche. Questa prosa non si esaurisce nella capacità di un consapevole raffinamento linguistico, di una forza polemica non ostacolata da alcun servilismo, in generale rara in Germania. Platen per esempio ne seppe qualcosa quando offese Heine da antisemita e ne ricevette una sfuriata che oggi si potrebbe chiamare esistenziale, se il concetto di esistenziale non venisse ancora tenuto così accuratamente puro di reale esistenza umana. Per il suo contenuto la prosa di Heine va molto al di là di tali pezzi di bravura. Se è vero che da quando Leibniz trattò freddamente Spinoza tutto quanto l'illuminismo tedesco fallì nella misura in cui perse il pungolo sociale e si accontentò di una succube affermatività, allora soltanto Heine fra i nomi celebri della poesia tedesca, e con tutta la sua affinità col romanticismo, ha

conservato un concetto non edulcorato di illuminismo. L'imbarazzo in cui egli mette nonostante il suo atteggiamento conciliante procede da quel clima aspro. Con ironia cortese egli rifiuta di ricontrabbandare attraverso la porta di servizio – o attraverso la botola della profondità – ciò che ha appena demolito. Si può mettere in dubbio se egli ha influenzato così fortemente il giovane Marx come gradirebbero vari giovani sociologi. Politicamente Heine era un compagno poco fededegno: ciò vale anche per il socialismo. Ma di fronte a questo ha tenuto fermo il pensiero di una integra felicità, lasciato cadere abbastanza presto a favore di detti come «chi non lavora non mangia». Nella sua avversione alla purezza e alla severità rivoluzionaria si annuncia la sfiducia nei confronti dello stantio e dell'ascetico la cui traccia non manca già in vari documenti del primo socialismo e assai più tardi tornò a vantaggio di fatali tendenze di sviluppo. Heine l'individualista, che lo era tanto da riuscire a percepire soltanto individualismo perfino in Hegel, tuttavia non si è piegato al concetto individualistico di interiorità. La sua idea di appagamento sensoriale congloba l'adempimento nell'esterno, una società senza costrizioni né rinunce.

Tuttavia la ferita è la lirica di Heine. Una volta la sua immediatezza è stata trascinante. Il detto goethiano sulla poesia d'occasione essa lo ha interpretato nel seguente senso: ogni occasione ha trovato la sua poesia e ciascun poeta ha ritenuto favorevole l'occasione per poetare. Ma questa immediatezza era in tutto e per tutto mediata. Le poesie di Heine erano scattanti mediatrici tra l'arte e la quotidianità abbandonata dal senso. Le esperienze che elaboravano diventavano sotto la loro mano, come al gazzettiere, materiali rozzi sui quali è possibile scrivere; le sfumature e i valori che esse scoprivano le rendevano contemporaneamente fungibili, le davano in mano a un linguaggio bell'e pronto, preparato. La vita, di cui testimoniavano senza tanti complimenti, era per esse venale; la loro spontaneità era tutt'una con la reificazione. Merce e scambio si impadronirono in Heine del suono la cui essenza consisteva prima nella negazione dell'affaccendarsi. La potenza della società capitalistica sviluppata era già allora diventata così grande che la lirica non poteva più ignorarla se non voleva sprofondare in un intimismo provinciale. In tal modo Heine entra nella modernità dell'Ottocento insieme con Baudelaire. Ma Baudelaire, più giovane, strappa eroicamente sogno e immagine alla stessa era moderna, all'esperienza molto progredita della distruzione e della dissoluzione

inarrestabili, anzi trasfigura in immagine la stessa perdita di tutte le immagini. Le forze di tale resistenza crebbero insieme con quelle del capitalismo. In Heine, messo in musica ancora da Schubert, non erano altrettanto tese. Egli ha preferito lasciarsi andare alla corrente, ha per così dire applicato agli archetipi romantici della tradizione una tecnica poetica di riproduzione che corrispondeva all'era industriale, ma non ha colto archetipi dell'era moderna.

Proprio di questo si vergognano i posteri. Infatti da quando esiste un'arte borghese tale che gli artisti devono guadagnarsi la vita senza protettori, accanto all'autonomia della loro legge formale hanno segretamente riconosciuto la legge del mercato e prodotto per degli acquirenti. Tale dipendenza si limitò a scomparire dietro l'anonimità del mercato. Essa permetteva all'artista di apparire a se stesso e ad altri puro e autonomo e questa parvenza stessa venne onorata. Al romantico Heine, che si nutrì della felicità dell'autonomia, l'illuminista Heine ha strappato la maschera e fatto apparire alla luce il carattere di merce fino allora latente. E ciò non può essergli perdonato. La compiacenza delle sue poesie, che sopraffà se stessa e perciò di nuovo si critica, dimostra che la liberazione dello spirito non fu una liberazione degli uomini e perciò nemmeno una liberazione dello spirito.

Ma la rabbia di questo poeta, che percepisce il mistero della propria umiliazione nella confessata umiliazione dell'altro, si attacca con sadistica sicurezza al suo punto più debole, al fallimento dell'emancipazione ebraica. Infatti la sua scorrevolezza e la sua facile comprensibilità prese in prestito dalla lingua comunicativa sono il contrario del patrio senso di sicurezza nel linguaggio. Del linguaggio come di uno strumento dispone soltanto colui che in realtà non è in esso. Se la lingua fosse completamente sua, egli svilupperebbe la dialettica tra la propria parola e quella già data e il levigato tessuto linguistico gli si sbriciolerebbe tra le mani. Ma al soggetto che utilizza il linguaggio come una cosa consunta il linguaggio stesso è estraneo. La madre di Heine, che egli amò, non aveva una conoscenza perfetta del tedesco. La mancanza di resistenza di Heine alla parola corrente è lo zelo esagerato e imitativo dell'escluso. La lingua assimilatoria è quella dell'identificazione non riuscita. La notissima storiella del giovane Heine che quando il vecchio Goethe gli domandò che cosa stesse facendo in quel momento rispose «un Faust», venendo di conseguenza spietatamente congedato, spiegherebbe Heine stesso con la sua timidezza. La sua

impertinenza nasceva dall'emozione di chi gradirebbe essere accolto per la vita e in tal modo doppiamente eccita quelli che sono del posto, i quali, obiettrandogli la pochezza del suo adattamento, fanno tacere la propria colpa nell'averlo escluso. Questo ancora oggi è il trauma del nome Heine e può venir guarito unicamente se viene riconosciuto, invece di seguitare a vegetare torpidamente, a livello precoscienziale.

La possibilità di far ciò è per nostra salvezza racchiusa nella stessa lirica di Heine. Infatti la potenza di questo impotente sbeffeggiatore supera la sua impotenza. Se ogni espressione è traccia di sofferenza, allora Heine è riuscito a capovolgere la propria manchevolezza, il carattere non linguistico della sua lingua, in espressione di frattura. Così grande fu la virtuosità di questo poeta che imitò il linguaggio quasi come su una tastiera, da innalzare anche l'insufficienza della sua parola a *medium* di colui cui era dato di dire ciò che soffriva. Il fallimento si capovolge in riuscita. Non nella musica di coloro che misero in note i suoi Lieder, ma solo in quella di Gustav Mahler, sorta quarant'anni dopo la sua morte e nella quale la frantumazione del banale e del derivato riesce a diventare l'espressione dell'elemento più reale, del selvaggiamente scatenato, l'essenza di Heine si è completamente svelata. Soltanto i canti mahleriani dei soldati che abbandonarono la bandiera per nostalgia della patria, le esplosioni della marcia funebre della quinta sinfonia, i canti popolari con lo stridulo variare di maggiore e minore, la tremante gestualità dell'orchestra mahleriana, hanno liberato la musica dei versi di Heine. Quello che è stato noto da sempre, in bocca allo straniero assume tratti smisurati, esagerati, e appunto questa è la verità. Le sue cifre sono le lacerazioni estetiche; la verità si nega all'immediatezza della lingua rotonda e soddisfatta.

Nel ciclo che l'emigrante chiamò *Il ritorno*, stanno i versi:

Risplende festevole il maggio,
ma triste, ma triste è il mio cuore.
Io sto sugli antichi bastioni,
poggiato ad un tiglio in fiore.

Scorre laggiú l'azzurro
canale calmo e lento: un
ragazzotto in barca
tiene l'amo e fischia al vento.

Spiccan di fronte in vari

ridenti minuscoli aspetti
e ville e prati ed orti
ed uomini e buoi e boschetti.

Ragazze stendono i panni
sciamando sul verde pendio.
Lungi un mulino macina:
ascolto il suo ronzio.

Sta una garetta di guardia
al vecchio forte lassú:
un milite in rossa uniforme
passeggia su e giù.

Gioca col suo moschetto,
cosí, senza un perché:
presentat'arm, spall'arm...
Vorrei che sparasse su me!¹.

Ci sono voluti cent'anni perché il canto popolare intenzionalmente falso diventasse una grande poesia, la visione della vittima. Il tema stereotipo di Heine, l'amore senza speranza, è una metafora della mancanza di patria e la lirica a essa dedicata è lo sforzo di far penetrare l'estraniamento stesso nel cerchio d'esperienza piú prossimo. Oggi, dopo che il destino sentito da Heine si è adempito letteralmente, la mancanza di patria è tuttavia contemporaneamente diventata quella di tutti; tutti sono danneggiati nell'essenza e nella lingua cosí come lo fu l'esiliato. La sua parola sta a rappresentare quella mancanza di patria: non c'è piú altra patria che un mondo in cui nessuno piú venga espulso, il mondo di un'umanità completamente liberata. La ferita Heine si chiuderà soltanto in una società che realizzi la conciliazione.

NOTE

¹ [*Poesie* di Heinrich Heine tradotte da Ferruccio Amoroso: *Canzoniere. Romanzero*, Ricciardi, Milano-Napoli 1952, pp. 94-95].

Interpunzione

Quanto meno i segni di interpunzione, presi isolatamente, hanno significato o espressione, quanto più costituiscono nel linguaggio il polo contrario ai nomi, tanto più decisamente ciascuno di essi acquista il suo fisiognomico valore posizionale, la sua propria espressione, che per la verità non è separabile dalla funzione sintattica ma non si esaurisce affatto in essa. L'esperienza del Verde Enrico che, a una domanda sulla P maiuscola, esclama «è il pane di segala!» vale sul serio per le figure dell'interpunzione. Il punto esclamativo non è uguale all'indice minacciosamente alzato? I punti interrogativi non sono come lampeggiatori o come un batter di ciglia? Secondo Karl Kraus i due punti spalancano la bocca: guai allo scrittore che non la riempie di cibo nutriente. Il punto e virgola ricorda otticamente dei baffi che pendono; ancora più forte sento io il suo sapore di selvaggina. Vanesie e soddisfatte, le virgolette, si leccano i baffi.

Tutti sono segnali di traffico; in ultima analisi questi sono stati copiati su quelli. I punti esclamativi sono rossi, i due punti verdi, i trattini sono lo stop. Ma errore della scuola di George fu di scambiarli per questo motivo con i segni della comunicazione. Essi sono piuttosto i segni della esposizione; non servono coscienziosamente il traffico del linguaggio col lettore, bensì geroglificamente il rapporto che avviene all'interno della lingua, sulla loro stessa scia. Perciò è superfluo risparmiarsi considerandoli superflui: perché allora non fanno che nascondersi. Ogni testo, anche quello più fittamente intessuto, li cita di per sé, spiriti amici della cui presenza incorporale si nutre il corpo della lingua.

In nessuno dei suoi elementi la lingua è tanto simile alla musica quanto nei segni d'interpunzione. Virgola e punto corrispondono alla chiusura parziale e totale. I punti esclamativi sono come silenziosi colpi di piatti, i punti interrogativi sono una trasposizione di frasi verso l'alto, i due punti sono accordi di settima sulla dominante; e la distinzione tra virgola e punto e virgola la avvertirà adeguatamente soltanto chi percepisce il diverso peso di fraseggi forti e deboli nella forma musicale. Forse però l'idiosincrasia nei confronti dei segni d'interpunzione, che si segnalò cinquant'anni fa e cui nessuno dotato di attenzione si sottrarrà completamente, non era tanto

ribellione contro un elemento ornamentale quanto piuttosto testimonianza del fatto che qui si condensa la violenza con cui musica e linguaggio tendono a separarsi. Tuttavia non si potrà ritenere un caso il fatto che l'affinità della musica con i segni d'interpunzione della lingua era legata allo schema della tonalità, nel frattempo decaduto, e che lo sforzo della nuova musica lo si potrebbe esporre indubbiamente bene come un tentativo di conseguire segni d'interpunzione senza tonalità. Ma se la musica è costretta a conservare nei segni di interpunzione l'immagine della sua somiglianza con la lingua, la lingua può perseguire la sua somiglianza con la musica diffidando dei segni d'interpunzione.

La distinzione tra il punto e virgola greco, quel punto posto in alto che vuole proibire alla voce di calare, e il punto e virgola tedesco, che col punto e con la virgola sottoposta effettua un calo e cionondimeno, accogliendo la virgola, lascia la voce in sospenso, vera e propria immagine dialettica – questa distinzione sembra imitare quella fra l'antichità e l'era cristiana, la finitezza fratta dall'infinito; col pericolo che il segno greco oggi in uso è stato inventato soltanto dagli umanisti del xvi secolo. Nei segni di interpunzione si è sedimentata la storia ed è questa, piuttosto che il significato o la funzione grammaticale, che ci guarda da ciascuno di essi, impietrita e con un leggero brivido. Poco ci manca che si vorrebbe ritenere veri segni di interpunzione soltanto quelli della frattura tedesca, la cui immagine grafica conserva tracce allegoriche, considerando quelli dell'antichità semplici imitazioni secolarizzate.

La natura storica dei segni d'interpunzione si manifesta nel fatto che in essi invecchia precisamente ciò che una volta era moderno. I punti esclamativi sono diventati insopportabili come gesti dell'autorità con cui lo scrittore dall'esterno tenta di porre un accento che la cosa stessa non dà più, mentre il riscontro musicale al punto esclamativo, lo sforzato, è oggi inevitabile come ai tempi di Beethoven, quando esso contrassegnò l'irrompere della volontà soggettiva nel tessuto musicale. Ma i punti esclamativi sono decaduti diventando usurpatori dell'autorità, affermazioni di importanza. Eppure furono loro che un giorno diedero volto alla forma grafica dell'espressionismo tedesco. La loro accumulazione si ribellava alla convenzione che contemporaneamente era sintomo dell'impotenza di mutare dall'interno il tessuto linguistico che veniva invece scosso dall'esterno. Da quell'epoca essi sopravvivono come segni della frattura tra idea e realizzato e

il loro patetico evocare li salva nel ricordo: disperato gesto di scrittura, che invano vorrebbe superare la lingua. In esso l'espressionismo si è bruciato; con i punti esclamativi si è accreditata la propria efficacia e perciò questa è andata a vuoto in essi. Nei testi espressionistici essi equivalgono oggi alle cifre di milioni sulle banconote dell'inflazione tedesca.

I dilettanti di letteratura si possono riconoscere dal loro voler collegare tutto con tutto. I loro prodotti agganciano le frasi con particelle logiche, senza che viga il rapporto logico asserito da quelle particelle. Chi veramente non è capace di pensare niente come unità, non sopporta niente che ricordi la frattura, l'interruzione; soltanto chi è capace di un tutto è consapevole delle cesure. Ma queste si possono imparare dal trattino. In esso il pensiero si rende conto del suo carattere frammentario. Non a caso proprio questo segno, lí dove esso adempie la sua funzione, dove separa ciò che finge un legame, viene trascurato nell'epoca del progrediente decadere linguistico. Esso serve ancora soltanto a preparare scioccamente sorprese che appunto non sono più tali.

Il trattino severo: il suo insuperato maestro nella letteratura tedesca dell'Ottocento fu Theodor Storm. Raramente i segni d'interpunzione sono così profondamente corresponsabili del contenuto come lo sono i trattini delle sue novelle, linee mute che tendono verso il passato, rughe sulla fronte dei testi. La voce recitante cade con essi in un pensoso silenzio: il tempo che essi insinuano fra due frasi è il peso dell'eredità e, nudo e crudo fra gli avvenimenti addotti, esso ha qualcosa della minacciosità del contesto naturale e del pudore di toccarlo. Così discretamente il mito si nasconde nell'Ottocento; esso cerca riparo nella tipografia.

Fra le perdite con le quali l'interpunzione partecipa alla decadenza linguistica c'è quella della barra trasversale che per esempio separa i versi di una strofe citati in un tratto di prosa. Composti come strofe, questa lacererebbe barbaricamente il tessuto linguistico; stampati semplicemente come prosa, i versi sembrano ridicoli poiché il metro e la rima appaiono un'accidentalità da freddura; la barra moderna però è troppo grassa per fare ciò che dovrebbe fare in casi del genere. La capacità di percepire fisiognomicamente tali differenze è tuttavia il presupposto di ogni uso adeguato dei segni d'interpunzione.

I tre puntini con i quali nell'epoca dell'impressionismo, commercializzato fino a farlo diventare atmosfera, si amava lasciare

significatamente aperte delle frasi, suggeriscono l'infinità di pensieri e di associazione che appunto non ha il pennaio, il quale deve accontentarsi di darla a intendere con la scrittura. Ma se, come fece la scuola di George, si riducono a due quei punti presi a prestito dalle frazioni decimali infinite dell'aritmetica, allora si ritiene di poter seguitare a pretendere impunemente la fittizia infinità mentre si drappeggia di esattezza ciò che per proprio significato vuole essere inesatto. All'interpunzione del pennaio sfacciato non è superiore l'interpunzione di quello pudico.

Le virgolette vanno utilizzate soltanto lì dove si adduce qualcosa, nella citazione, in ogni caso lì dove il testo vuole distanziarsi da una parola alla quale si riferisce. Vanno evitate come mezzi di ironia. Infatti esse dispensano lo scrittore da quello spirito la cui pretesa è ineluttabilmente interna all'ironia e peccano contro il concetto di questa separandola dalla cosa e ponendo come deciso in anticipo il giudizio su questa. Le virgolette ironiche ammucciate da Marx e Engels sono ombre che il procedimento totalitario getta sui loro scritti, che pure intendevano il contrario: il seme da cui alla fine maturò ciò che Karl Kraus chiamava il moscadano¹. L'indifferenza nei confronti del linguaggio artistico che si annuncia nel cedere meccanicamente la responsabilità dell'intenzione al cliché tipografico desta il sospetto che si è bloccata proprio la dialettica che costituisce il contenuto della teoria e l'oggetto venga sussunto a essa dall'alto, senza trattative. Lì dove c'è in generale qualcosa da dire, l'indifferenza nei confronti della forma letteraria indica sempre una dogmatizzazione del contenuto. La sentenza cieca delle virgolette ironiche ne è il gesto grafico.

A ragione Theodor Haecker si spaventava dell'estinguersi del punto e virgola, fenomeno in cui riconosceva la generale incapacità di scrivere un periodo. Fa parte di ciò la paura dei paragrafi che vanno avanti per pagine, prodotta dal mercato; e dal cliente, che non vuole affaticarsi e al quale per guadagnarsi la vita si sono adattati dapprima i redattori e poi gli scrittori, finché alla fine hanno inventato per il loro adattamento ideologie come quella della lucidità, della secchezza obiettiva, della concisa precisione. In questa tendenza però linguaggio e cosa non sono scindibili. Col sacrificio del periodo il pensiero si accorcia il fiato. La prosa viene fatta decadere a livello di frase protocollare, figlia prediletta dei positivisti, alla semplice registrazione di fatti, e mentre la sintassi e l'interpunzione si negano il diritto di articularli e di formarli, di criticarli, già la lingua si adatta a capitolare di

fronte a ciò che è semplicemente esistente prima che il pensiero abbia anche soltanto il tempo di compiere zelantemente questa capitolazione una seconda volta per quanto la riguarda. Comincia con la perdita del punto e virgola e finisce col frastornamento ratificato da una ragionevolezza purificata di ogni aggiunta.

La sensibilità dello scrittore nell'interpunzione si conferma nel modo di trattare gli incisi. Chi procede con prudenza inclinerà a porli fra due trattini e non in parentesi tonde poiché queste estrapolano completamente l'inciso della frase, creano per così dire delle enclaves mentre invece niente di ciò che avviene in una buona prosa dovrebbe essere superfluo alla struttura complessiva; confessando tale eluttabilità, le parentesi tonde rinunciano tacitamente a pretendere l'integrità della configurazione linguistica e capitano davanti alla rozzezza pedantesca. Invece i trattini, che accantonano le frasi parentetiche dal flusso senza tenerle in prigioni, mantengono in eguale misura rapporto e distanza. Ma come la cieca fiducia nella loro forza di fare ciò sarebbe illusione perché si aspetterebbe dal semplice mezzo quel che può essere dato unicamente dalla lingua e dalla cosa stessa, così nell'alternativa di trattini e parentesi si può vedere quanto fragili sono le norme astratte dell'interpunzione. Proust, che a nessuno sarà facile chiamare incolto e la cui pedanteria non è nient'altro che un aspetto della sua grandiosa forza micrologica, ha lavorato con parentesi tonde senza preoccuparsene, probabilmente perché nei suoi grandi periodi gli incisi riuscivano così lunghi che la loro semplice lunghezza avrebbe annullato i trattini. Essi hanno bisogno di dighe più solide per non straripare, inondando tutto il periodo e provocando quel caos cui ciascuno di questi periodi era affannosamente strappato. La giustificazione dell'uso proustiano dell'interpunzione si ha però unicamente nell'impostazione di tutto quanto il suo romanzo: la parvenza del continuum della narrazione viene cioè spezzata, il narratore asociale è pronto ad arrampicarsi e ad entrarvi attraverso tutte le sue finestre, per illuminare lo scuro *temps durée* con la lanterna cieca della memoria, niente affatto così involontaria. I suoi incisi posti fra parentesi tonde, che interrompono tanto lo scritto quanto l'esposizione, sono monumenti degli attimi nei quali l'autore, stanco della parvenza estetica e diffidando dell'autosufficienza degli avvenimenti che in ogni caso trae fuori soltanto da se stesso, manifestamente prende in mano le redini.

Di fronte ai segni d'interpunzione lo scrittore si trova in pericolo

permanente; se si fosse completamente padroni di se stessi quando si scrive, si sentirebbe l'impossibilità di metterne mai uno correttamente e si abbandonerebbe completamente lo scrivere. Infatti le esigenze delle regole dell'interpunzione e del bisogno soggettivo di logica ed espressione non sono unificabili: la cambiale che lo scrivente trae sulla lingua va in protesta nei segni d'interpunzione. Egli non può né semplicemente affidarsi alle regole sotto più aspetti rigide e grossolane, né ignorarle, se non vuole mettersi in una specie di veste tutta sua e, sottolineando ciò che non è appariscente – e la non appariscenza è l'elemento vitale dell'interpunzione –, ferirne l'essenza. Ma viceversa, se si prende sul serio, non può sacrificare nulla di ciò che cerca a un universale col quale oggi nessuno scrittore può sentirsi in tutto e per tutto identico e con cui in generale potrebbe equipararsi solo al prezzo dell'arcaizzazione. Ma ogni volta il conflitto va combattuto e risolto e si ha bisogno di molta forza o di molta stupidità per non perdere il coraggio. In ogni caso si potrebbe consigliare di comportarsi con i segni d'interpunzione come fanno i musicisti con le soluzioni proibite per le armonie e per le voci. In ciascuna interpunzione, come in ciascuno di tali moti, si può notare se essa è supporto di un'intenzione o se semplicemente tira via; e, più sottilmente, se la volontà soggettiva spezza brutalmente la regola oppure se il sentimento valutativo contribuisce a pensarla, lasciandola trasparire dove la volontà la sospende. Ciò si dimostrerà particolarmente nei segni meno appariscenti, nelle virgole, la cui mobilità si adatta più prontamente alla volontà d'espressione, ma che appunto in tale vicinanza nei confronti del soggetto sviluppano l'astuzia dell'oggetto e si fanno particolarmente avvertibili con esigenze che nessuno attribuirebbe loro. In ogni caso oggi se la caverà nella maniera migliore chi si atterrà alla regola «meglio troppo poco che troppo». Infatti i segni d'interpunzione, che articolano il linguaggio e in tal modo apparentano la scrittura alla voce, attraverso la loro automizzazione logico-semanticamente si sono separati dalla voce come da ogni scrittura ed entrano in conflitto con la loro stessa natura mimetica. L'uso ascetico dei segni di interpunzione cerca di procurare un qualche risarcimento. Ogni segno accuratamente evitato è una riverenza che la scrittura fa al suono, che essa soffoca.

NOTE

¹ [*Moskauderwelsch*: è una parola coniata da Kraus fondendo *Moskau* (Mosca) e *Kauderwelsch* (linguaggio incomprensibile). Ho cercato di renderla combinando qualcosa del genere con la parola romanesca «cispadano», che corrisponde un po' a *Kauderwelsch*].

L'artista come vicario

La recezione di Paul Valéry in Germania, che fino a oggi non è praticamente riuscita, pone di fronte a particolari difficoltà perché le pretese di Valéry poggiano innanzitutto sull'opera del lirico. Non c'è praticamente bisogno di spendere parole per sostenere che la lirica non può essere trasposta in una lingua straniera neanche lontanamente alla maniera della prosa; indubbiamente non la *poésie pure* di questo allievo di Mallarmé, che presupponendo già i suoi lettori si chiude spietatamente a ogni comunicazione. Proprio George ha detto giustamente che in generale compito della traduzione di una lirica non è di introdurre un compositore di lingua straniera, bensì innalzargli un monumento nella propria lingua, oppure, come suonava un simile pensiero di Benjamin, cambiare e potenziare la propria lingua facendovi irrompere l'opera poetica straniera. In ogni caso, nonostante o forse proprio a causa dell'intransigenza del suo grande traduttore, non è più pensabile che si possa espungere Baudelaire dal materiale storico della letteratura tedesca. Niente del genere con Valéry; del resto anche già a Mallarmé la Germania è rimasta sostanzialmente chiusa. Se la scelta di versi di Valéry che Rilke ha tentato non riuscì ad alcuno di quei risultati che riuscirono alle grandi opere di traduzione di George, e anche magari alle traduzioni di Swinburne a opera di Borchardt, la causa non è da ricercare soltanto nella ritrosia dell'oggetto. Rilke ha ferito la legge fondamentale di qualunque traduzione legittima, la fedeltà alla parola, e proprio con Valéry è ricaduto in un'esercitazione di pressapochistico ripoetare che né rende giustizia al modello né in forza di una severa riproduzione si innalza in se stessa alla piena libertà. Sarà sufficiente paragonare la versione che dà Rilke di una delle poesie più celebri ed effettivamente più belle di Valéry, *Les Pas*, con l'originale, per vedere sotto quale cattiva stella avvenne l'incontro.

Però, come si sa, l'opera di Valéry non consiste affatto unicamente di lirica, bensì anche di una prosa realmente cristallina, che si muove provocatoriamente sul sottile crinale tra configurazione estetica e riflessione sull'arte. In Francia ci sono giudici estremamente competenti, fra i quali Gide, che a questa parte della produzione di Valéry attribuiscono addirittura il peso maggiore. Ma in Germania, a prescindere da *Monsieur Teste* ed *Eupalinos*, essa fino a oggi non è stata esperita. Se qui parlo di uno dei libri

di prosa ciò avviene non semplicemente per patrocinare al noto nome di un autore ignoto un po' della risonanza che egli non avrebbe bisogno di invocare, bensì per dare uno scossone, con la forza obiettiva che è insita nella sua opera, all'ottusa antitesi di arte impegnata e arte pura. Essa è un sintomo della fatale tendenza alla stereotipia, al pensare in formule rigide e schematiche, che l'industria culturale produce dovunque e che da lunghissimo tempo è penetrata anche nel campo della riflessione estetica. La produzione minaccia di polarizzarsi fra gli sterili amministratori dei valori eterni da una parte e i poeti di sventura dall'altra, dei quali a volte non si sa già più se i campi di concentramento come incontro col nulla gli stanno propriamente bene. Vorrei mostrare quale contenuto storico è insito proprio nell'opera di Valéry, che si astiene dal corto circuito con la prassi; vorrei chiarire che il persistere sull'immanenza formale dell'opera d'arte non deve aver niente a che fare con l'elogio di idee inalienabili ma lese e che in tale arte e nel pensiero che di essa si nutre e la eguaglia può manifestarsi un sapere dei mutamenti storici dell'essenza più profondo che non in espressioni le quali hanno tanto rapidamente puntato al cambiamento del mondo che proprio il peso gravoso del mondo che si dice di voler cambiare minaccia loro di sfuggire.

Il libro di cui intendo parlare è facilmente accessibile. È apparso nella Bibliothek Suhrkamp e ha il titolo tedesco *Tanz, Zeichnung und Degas*¹. La traduzione è di Werner Zemp. Essa è gradevole, anche se la grazia del testo di Valéry, conquistata con infinito sforzo, da essa non sempre è resa con l'intensità di significato che quella esige. In compenso viene conservato l'elemento di levità *qua talis*, il rabescato e il suo rapporto paradossale con i pensieri gravati fino all'estremo; almeno lo spavento dell'incomprensibilità non si sprigionerà dal libretto. Suscita invidia la capacità di Valéry di formulare quasi giocando, lievemente, le esperienze più sottili e più difficili, secondo il programma che egli stesso si propone all'inizio del libro su Degas: «Come succede che un lettore semidistratto scarabocchi ai margini d'un'opera e produca, a seconda dell'assenza e della punta, piccoli esseri o vaghi rabeschi, in considerazione delle masse leggibili, così farò io, secondo il capriccio dello spirito, nei dintorni di questi studi di Edgar Degas. Accompagnerò queste immagini con un po' di testo che si possa non leggere, o non leggere d'un fiato, e che con questi disegni non abbia che le connessioni più lente e i rapporti meno stretti» (1163). Questa capacità di

Valéry non si può banalmente ricondurre alla dote dei popoli romanzi per la forma, dote continuamente scomodata per farle fare da tappabuchi, e nemmeno alle sue personali, eccezionali doti. Essa si nutre del suo instancabile impulso all'obiettivazione e, per dirla con Cézanne, alla realizzazione, che non sopporta niente di oscuro, di non chiarificato, di non risolto; per il quale la trasparenza verso l'esterno diventa la misura della riuscita all'interno stesso.

Assai più ci si potrebbe indubbiamente scandalizzare se un filosofo parlasse di un libro che un poeta esoterico avesse scritto su un pittore ossessionato dal suo mestiere. Preferirei scongiurare ed eliminare anticipatamente questa preoccupazione piuttosto che provocarla ingenuamente; tanto più che qui si apre un accesso all'*objectum* stesso. Non ritengo compito mio esprimermi su Degas e non mi sento nemmeno all'altezza di questo compito. Le riflessioni di Valéry sulle quali vorrei richiamare l'attenzione vanno tutte quante oltre il grande pittore impressionista. Ma esse sono conseguite in virtù di quella vicinanza all'oggetto artistico di cui è capace soltanto chi produce egli stesso in estrema responsabilità. In generale grandi penetrazioni nell'arte si conseguono o in assoluta distanza, traendo le conseguenze dal concetto, non lasciandosi disturbare dal cosiddetto intendimento d'arte, come è stato il caso di Kant o anche di Hegel, o in assoluta vicinanza, nell'atteggiamento di colui che sta dietro le quinte, che non è pubblico ma che ricompie egli stesso l'opera d'arte sotto l'aspetto del fare, della tecnica. Il medio intenditore d'arte, che si compenetra nell'opera stessa, l'uomo di gusto, almeno oggi ma probabilmente già sempre, corre il pericolo di mancare le opere d'arte umiliandole a proiezioni della sua casualità invece di assoggettare se stesso alla loro disciplina oggettiva. Valéry offre il caso quasi unico del secondo tipo, di colui che sa dell'opera d'arte attraverso il *métier*, il preciso processo lavorativo, in cui però questo processo contemporaneamente si riflette così felicemente che si capovolge in penetrazione teoretica, in quella buona universalità che non abbandona il particolare ma anzi lo conserva in se stessa e con la forza del proprio movimento lo spinge verso la normatività. Egli non filosofa sull'arte bensì, in adempimento per così dire monadologico del configurare stesso, spezza la cecità dell'artefatto. Così egli esprime qualcosa dell'obbligo imposto oggi a qualunque filosofia consapevole di se stessa; il medesimo obbligo che centoquarant'anni fa in Germania Hegel ha raggiunto

al polo opposto, al concetto speculativo. In Valéry il principio dell'*art pour l'art*, potenziato fino all'estrema conseguenza, trascende se stesso, restando fedele al detto delle *Affinità elettive* per cui tutto ciò che è perfetto nella sua specie rinvia oltre il proprio genere. Il compimento del processo spirituale rigorosamente immanente all'opera d'arte stessa significa contemporaneamente superare la cecità e l'impaccio dell'opera d'arte. Non invano i pensieri di Valéry hanno sempre ruotato intorno a Leonardo da Vinci, in cui all'inizio della nostra epoca è posta immediatamente quell'identità di opera e conoscenza che alla fine, attraverso cento mediazioni, ha trovato in Valéry una grandiosa autoconsapevolezza. Il paradosso intorno al quale si ordina l'opera di Valéry e che si mostra sempre di nuovo anche nel libro su Degas non è altro se non che ogni espressione artistica e ogni conoscenza scientifica intende tutto quanto l'uomo e la totalità dell'umanità, ma che questa intenzione si può realizzare soltanto attraverso una divisione del lavoro autobliantesi, spietatamente spinta fino al sacrificio dell'individualità, fino all'autoabbandono di ogni singolo uomo.

Questo pensiero non l'insinuo io arbitrariamente nell'opera di Valéry: «Ciò che chiamo "La Grande Arte" è semplicemente l'arte la quale esige che *tutte le facoltà* d'un uomo vi si impegnino e le cui opere sono tali che *tutte le facoltà* d'un altro siano invocate e debbano interessarsi a comprenderle...» (1221). Proprio ciò, con un severo sguardo laterale storico-filosofico, viene preteso anche dall'artista stesso, forse proprio nel ricordo di Leonardo: «Qui più d'uno esclamerà che poco importa! Io credo, quanto a me, che importa assai che l'opera d'arte sia l'atto di un *uomo completo*. Ma come è possibile che si desse in altri tempi tanta importanza a quel che nei nostri giorni è ritenuto così naturalmente negligibile? Si farebbe meravigliare per bene un conoscitore del tempo di Giulio II o di Luigi XIV informandolo che quasi tutto quel che egli considerava l'essenziale della pittura è oggi giorno non soltanto negletto ma radicalmente assente dalle preoccupazioni del pittore e dalle esigenze del pubblico. Anzi quanto più questo pubblico è *raffinato*, tanto più è *avanzato*, cioè lontano dagli antichi ideali di cui parlo. Ma è dall'*uomo totale* che così ci si allontana. L'uomo completo muore» (1220). Lasciamo in sospeso se «Vollmensch», che comporta penose associazioni, rappresenti la traduzione adeguata dell'«*homme complet*» di Valéry; ma in ogni caso egli ha qui di mira l'uomo non scisso, l'uomo i cui modi di reagire e le cui capacità non sono dilacerate secondo lo schema della divisione

sociale del lavoro, vicendevolmente estraniare e coagulate a funzioni utilizzabili.

Degas, la cui insaziabilità nelle esigenze che poneva a se stesso, stando a Valéry, sfocia in questa idea di arte, viene da lui presentato come l'estremo opposto di un genio universale, sebbene il pittore lavorasse non soltanto, come si sa, anche da scultore, bensì abbia anche scritto sonetti a proposito dei quali si arrivò a memorabili controversie con Mallarmé. Valéry dice di lui: «Il lavoro, il Disegno erano diventati in lui una passione, una disciplina, l'oggetto d'una mistica e di un'etica che bastavano a se stesse, una preoccupazione sovrana che aboliva ogni altra questione, un'occasione di problemi perpetui e precisi che lo sollevava da ogni altra curiosità. Egli era e voleva essere uno specialista, in un genere che può elevarsi a una specie di universalità» (1210). Tale innalzamento dello specialismo all'universalità, la fissata intensificazione della produzione partecipe della divisione del lavoro, contiene secondo Valéry il potenziale di una possibile reazione a quella decadenza delle forze umane – nel più recente uso linguistico della psicologia si direbbe: alla debolezza dell'io – cui è dedicata la speculazione di Valéry. Egli cita una dichiarazione di Degas settantenne: «Occorre avere un'idea alta non di quel che si fa *ma di quel che si potrà fare un giorno*; senza di che, non vale la pena lavorare» (1210). Valéry l'interpreta così: «Ecco il vero orgoglio, antidoto di ogni vanità. Come il giocatore è perseguitato da combinazioni di partite, assillato la notte dallo spettro dello scacchiere o del tappeto su cui s'abbattono le carte, ossessionato da immagini tattiche e da soluzioni più vive che reali, così l'artista essenzialmente artista. Un uomo che non è posseduto da una *presenza* di questa intensità è un uomo inabitato: un terreno vago. L'amore, senza dubbio, e l'ambizione, come la sete di lucro, popolano potentemente una vita. Ma l'esistenza di uno scopo positivo, la certezza d'essere vicino o lontano, raggiunto o no, che tale scopo comporta, fa di queste passioni delle passioni *finite*. Al contrario, il desiderio di creare qualche opera in cui compaia più potenza o più perfezione di quel che troviamo in noi stessi allontana indefinitamente da noi quest'oggetto che sfugge e s'oppone a ciascuno dei nostri istanti. Ciascuno dei nostri progressi l'abbellisce e l'allontana. L'idea di possedere interamente la pratica d'un'arte, di conquistare la libertà d'usare i propri mezzi con la stessa sicurezza e leggerezza con cui usiamo i nostri sensi e le nostre membra nei loro usi ordinari, è di quelle che traggono da certi uomini una costanza, un

dispendio, esercizi e tormenti infiniti» (1210). E Valéry riassume la paradossalità dello specialismo universale: «Flaubert, Mallarmé, in generi e modi ben diversi, sono esemplari letterari della consacrazione totale d'una vita all'esigenza totale immaginaria ch'essi annettevano all'arte della penna» (1211).

Sia consentito ricordare quanto asserivo, cioè che il famigerato artista ed esteta Valéry riesce a penetrare nella natura sociale dell'arte più profondamente di quanto non riesca alla dottrina che ne vuole l'immediata applicazione pratico-politica. Qui lo si può vedere macroscopicamente. Infatti la teoria dell'opera d'arte impegnata, oggi universalmente diffusa, scavalca disinvoltamente il dato di fatto ineluttabilmente dominante nella società dello scambio, l'alienazione sia tra gli uomini sia tra lo spirito obiettivo e la società che esso esprime e giudica. Quella tesi pretende che l'arte parli immediatamente agli uomini, come se in un mondo di mediazione universale l'immediato sia immediatamente realizzabile. Ma proprio in ciò essa degrada parola e configurazione a semplice mezzo, a elemento del nesso di efficacia, a manipolazione psicologica, e svuota la coerenza e la logica delle opere d'arte, che non dovrebbe più svilupparsi secondo le leggi della propria verità bensì perseguire la linea della minima resistenza nei consumatori. Valéry è attuale ed è l'opposto dell'esteta cui è stato bollato dal volgare pregiudizio, poiché allo spirito pragmatico e dal fiato corto egli contrappone l'esigenza della cosa inumana per amore dell'umano. Ma che la divisione del lavoro non sia esorcizzabile solo col negarla e che la freddezza del mondo razionalizzato non sia dominabile dall'irrazionalità comandata è una verità sociale dimostrata nella maniera più persuasiva dal fascismo. Attraverso un più e non attraverso un meno di ragione è possibile guarire le ferite che lo strumento ragione nel tutto irrazionale infligge all'umanità.

Valéry né ha accettato ingenuamente la posizione dell'artista isolato e alienato dalla società, né ha astratto dalla storia, né si è fatto illusioni sul processo sociale che sfocia nell'alienazione. Contro gli appaltatori dell'interiorità privata, contro la furberia che adempie sufficientemente spesso la sua funzione sul mercato dando a intendere la purezza di chi non guarda né a destra né a sinistra, egli cita un detto molto bello di Degas: «Ecco un altro di quegli eremiti che fanno l'ora dei treni» (1217). In tutta durezza e senza tanti ammennicoli ideologici, con una mancanza di riguardi di cui nessun teoreta della società potrebbe esercitare la maggiore, Valéry esprime

la contraddizione del lavoro artistico in quanto tale rispetto alle condizioni sociali oggi dominanti della produzione materiale. Egli, come in Germania più di cento anni fa fece già Karl August Jochmann, accusa l'arte stessa di essere arcaica: «A volte m'avviene di pensare che il lavoro dell'artista è un lavoro di tipo antichissimo; l'artista stesso, una sopravvivenza, un operaio o un artigiano d'una specie in via di scomparsa che fabbrica in camera, usa procedimenti tutti personali e tutti empirici, vive nel disordine e nell'intimità dei suoi strumenti, vede quel che vede e non quel che lo circonda, utilizza brocche rotte, ferraglie domestiche, oggetti condannati... Cambierà forse questo stato e all'aspetto di questa utensileria di fortuna e dell'essere singolare che se ne accontenta vedremo opporsi il quadro del laboratorio di pittura di un uomo rigorosamente vestito di bianco, con i guanti di gomma, obbediente a un orario precisissimo, provvisto d'apparecchi e di strumenti strettamente specializzati, ciascuno con un suo posto e la sua esatta occasione d'impiego?... Finora il caso non ha ancora eliminato degli atti; il mistero, dei procedimenti; l'ebbrezza, degli orari; ma non rispondo di nulla» (1174). Naturalmente si potrebbe definire l'utopia estetica ironicamente presentata da Valéry come il tentativo di mantenersi fedeli all'opera d'arte e contemporaneamente, attraverso la mutazione dei modi di procedere, liberarla dalla menzogna da cui appare deformata tutta l'arte e in particolare la lirica che vive sotto le condizioni tecnologiche dominanti. L'artista deve trasformarsi in strumento: divenire egli stesso una cosa, se non vuol cadere in braccio alla maledizione dell'anacronismo in mezzo a un mondo reificato. Valéry riassume il procedimento del disegno con le seguenti parole: «L'artista avanza, indietreggia, si china, ammicca, con tutto il suo corpo si comporta come un accessorio del suo occhio, diviene tutt'intero organo di mira, puntamento, allineamento, messa a punto» (1189). In tal modo Valéry attacca un'idea infinitamente diffusa della natura dell'opera d'arte che, sul modello della proprietà privata, la accredita a colui che l'ha prodotta. Egli sa meglio di ogni altro che all'artista «appartiene» soltanto il minimo della sua creazione; che in verità il processo artistico di produzione, e in tal modo il dispiegarsi della verità racchiusa nell'opera d'arte, ha la severa configurazione di una legalità strappata alla cosa e che di fronte a essa la tanto celebrata libertà creativa dell'artista non ha peso. In tal modo egli si incontra con un altro artista, similmente conseguente e anche similmente scomodo, della sua generazione, Arnold Schönberg, che ancora nel suo

ultimo libro *Stile e idea* sviluppa l'idea per cui la grande musica consisterebbe nella soddisfazione di *obligations*, di obbligazioni che il compositore sottoscrive per così dire con la prima nota. In analogo spirito dice Valéry: «In tutti i generi l'uomo veramente *forte* è colui il quale meglio sente che niente è dato, che tutto occorre costruire, tutto acquistare; e che trema quando non sente ostacoli; che ne crea... In costui la forma è una decisione motivata» (1212). Nell'estetica di Valéry domina un'estetica del borghesismo. Alla fine dell'era borghese egli vuole purificare l'arte dalla tradizionale maledizione dell'insincerità e renderla onesta. Egli si aspetta da essa che paghi i debiti in cui ogni opera d'arte ineluttabilmente precipita col suo porsi come reale senza essere reale. È lecito dubitare che l'idea che Valéry e Schönberg si facevano dell'opera d'arte considerata da loro una specie di processo di scambio sia tutta la verità e che essa piuttosto non si inchini proprio a quella costituzione dell'essere con la quale proprio la concezione di Valéry richiede di non farsi complici. Ma nell'autoconsapevolezza che in definitiva l'arte borghese conquista di sé in quanto borghese non appena prende sul serio se stessa ritenendosi la realtà che non è, c'è un elemento liberatorio. Il carattere chiuso dell'opera d'arte, la necessità della sua configurazione in sé, deve guarirla dalla casualità per colpa della quale essa resta indietro alla costrizione e al peso del reale. Nel momento dell'obbligazione obiettiva, non in un cancellare i limiti dei campi va ricercata l'affinità della filosofia dell'arte di Valéry con la scienza e, non da ultimo, la sua affinità elettiva con Leonardo.

Il suo sottolineare la tecnica e la razionalità di fronte alla pura intuizione che si vuol raggiungere, il sottolineare il processo di fronte all'opera pronta una volta per tutte, lì si può capire però completamente soltanto se si percepisce lo sfondo del giudizio che Valéry dà sulle ampie tendenze di sviluppo dell'arte moderna. In questa egli constata un regredire delle forze costruttive, un abbandonarsi alla recettività sensoriale – per dirla in breve, proprio e veramente la debolezza delle forze umane, del soggetto complessivo al quale egli rapporta tutta l'arte. Le parole che egli a mo' di congedo dedica alla poesia e alla pittura dell'era impressionistica potrebbero forse esser capite in Germania più che altrove, applicandole a Richard Wagner e a Strauss, i cui connotati esse abbozzano senza volere: «Una *descrizione* si compone di frasi che in generale si possono *invertire*: posso descrivere questa stanza con una successione di proposizioni il cui ordine è

pressappoco indifferente. Lo sguardo erra come vuole. Niente di piú naturale, di piú vero, di questo vagabondaggio, poiché... *la verità è il caso...* Ma se questa latitudine, e l'abitudine alla facilità che essa comporta, arriva a dominare nelle opere, a poco a poco dissuade gli scrittori dall'usare le loro facoltà astratte, come riduce a nulla nel lettore la necessità della minima attenzione, per *sedurlo* ai soli *effetti istantanei*, alla *retorica dello choc...*

Questo modo di creare, legittimo in via di principio e al quale sono dovute tante e così belle cose, conduce, come l'abuso del paesaggio, *alla diminuzione della parte intellettuale dell'arte*» (1219-20). E poco dopo in maniera ancora piú radicale: «L'arte moderna tende a sfruttare quasi esclusivamente la sensibilità *sensoriale*, a spese della sensibilità generale o affettiva e delle nostre facoltà di costruzione, d'addizione delle durate e di trasformazione a opera dello spirito. Essa è meravigliosamente abile nell'eccitare l'attenzione e usa tutti i mezzi per eccitarla: intensità, contrasti, enigmi, sorprese. A volte, con la sottilità dei suoi mezzi o l'audacia dell'esecuzione, essa coglie prede preziosissime: stati assai complessi o assai effimeri, valori *irrazionali*, sensazioni allo stato nascente, risonanze, *corrispondenze*, presentimenti d'un'instabile profondità... Ma noi paghiamo questi successi» (1220-21).

Solo qui si svela completamente l'obiettivo contenuto di verità sociale di Valéry. Egli costituisce l'antitesi ai mutamenti antropologici avvenuti nella cultura di massa del tardo industrialismo, guidata da regimi totalitari o da trusts colossali, che riduce gli uomini a semplici apparati ricettori, punti di riferimento di *conditioned reflexes* e in tal modo prepara la situazione di cieco dominio e di nuova barbarie. L'arte che egli offre invece agli uomini così come essi sono, significa fedeltà alla possibile immagine dell'uomo. L'opera d'arte, che richiede un estremo di logica propria e di coerenza propria così come un estremo di concentrazione da parte del ricettore, per lui è una metafora del soggetto padrone di sé e consapevole, del soggetto che non capitola. Non a caso egli cita con entusiasmo una frase di Degas contro la rassegnazione. La sua opera complessiva è tutta una protesta contro la tentazione mortale di farsi le cose facili rinunciando all'intera felicità e alla intera verità. Meglio andare a fondo tentando l'impossibile. L'arte fittamente organizzata, messa insieme senza lacune e sensorializzata proprio a causa della sua forza consapevole, arte cui egli aspira, non è realizzabile. Ma essa incarna la resistenza alla pressione indicibile che il semplice esistente esercita

sull'umano. Essa si schiera dalla parte di ciò che noi potremmo essere un giorno. Non lasciarsi istupidire, non lasciarsi addormentare, non essere complici: queste sono le condizioni sociali che si sono sedimentate nell'opera di Valéry, opera che si rifiuta di stare al gioco della falsa umanità, del consenso sociale alla degradazione dell'uomo. Costruire opere d'arte per lui significa rifiutarsi all'oppiaceo in cui la grande arte sensoriale si è trasformata dall'epoca di Wagner, di Baudelaire e Manet; rifiutarsi all'onta che rende le opere mezzi di comunicazione e dei consumatori fa delle vittime della trattazione psicotecnica.

Qui è in gioco il diritto sociale del Valéry rubricato come esoterico, è in gioco ciò con cui la sua opera riguarda ciascuno, anche e soprattutto perché disdegna di assecondare chicchessia. Ma mi aspetto un'obiezione che non vorrei prendere alla leggera. Si può chiedere se nell'opera e nella filosofia di Valéry, dopo ciò che è successo e che minaccia ulteriormente di succedere, l'arte stessa non venga smisuratamente sopravvalutata; se per questo non appartenga tuttavia a quel secolo XIX per la cui estetica insufficienza egli aveva un organo così lucido. Si può inoltre chiedere se, nonostante l'accentuazione obiettivistica dell'interpretazione dell'opera d'arte, egli non faccia munifico dono di una metafisica dell'artista, un po' come Nietzsche. Se Valéry, o anche Nietzsche, abbiano sopravvalutato l'arte, è questione che non oso decidere. Ma, per finire, vorrei dire qualcosa sulla metafisica dell'artista. Il soggetto estetico di Valéry, possa essere stato egli stesso oppure Leonardo o Degas, non è un soggetto nel senso primitivo dell'artista che si esprime. Tutta quanta la concezione di Valéry è contro quest'idea, contro la consacrazione del genio, profondamente radicata in particolare nell'estetica tedesca a partire da Kant e Schelling. Ciò che egli pretende dall'artista, l'autolimitazione tecnica, l'assoggettarsi alla cosa, non ha per scopo la limitazione bensì l'ampliamento. L'artista che è supporto dell'opera d'arte non è il singolo che di volta in volta la produce, bensì col suo lavoro, con la sua passiva attività egli diventa vicario del soggetto sociale complessivo. Assoggettandosi alla necessità dell'opera d'arte, egli elimina da questa tutto ciò che si potrebbe dovere alla semplice casualità della sua individuazione. Ma insieme con tale posizione, che sta per tutto quanto il soggetto sociale, appunto di quell'uomo intero e non scisso al quale si appella l'idea che Valéry ha del bello, si pensa contemporaneamente una situazione che fa giustizia del destino del cieco isolamento, in cui alla fine si realizza

socialmente il soggetto complessivo. L'arte che arrivasse a se stessa traendo le conseguenze dalla concezione di Valéry, oltrepasserebbe l'arte stessa e si adempirebbe nella vita giusta degli uomini.

Qui è in gioco il diritto sociale del Valéry rubricato come esoterico, è in gioco ciò con cui la sua opera riguarda ciascuno, anche e soprattutto perché disdegna di assecondare chicchessia. Ma mi aspetto un'obiezione che non vorrei prendere alla leggera. Si può chiedere se nell'opera e nella filosofia di Valéry, dopo ciò che è successo e che minaccia ulteriormente di succedere, l'arte stessa non venga smisuratamente sopravvalutata; se per questo non appartenga tuttavia a quel secolo XIX per la cui estetica insufficienza egli aveva un organo così lucido. Si può inoltre chiedere se, nonostante l'accentuazione obiettivistica dell'interpretazione dell'opera d'arte, egli non faccia munifico dono di una metafisica dell'artista, un po' come Nietzsche. Se Valéry, o anche Nietzsche, abbiano sopravvalutato l'arte, è questione che non oso decidere. Ma, per finire, vorrei dire qualcosa sulla metafisica dell'artista. Il soggetto estetico di Valéry, possa essere stato egli stesso oppure Leonardo o Degas, non è un soggetto nel senso primitivo dell'artista che si esprime. Tutta quanta la concezione di Valéry è contro quest'idea, contro la consacrazione del genio, profondamente radicata in particolare nell'estetica tedesca a partire da Kant e Schelling. Ciò che egli pretende dall'artista, l'autolimitazione tecnica, l'assoggettarsi alla cosa, non ha per scopo la limitazione bensì l'ampliamento. L'artista che è supporto dell'opera d'arte non è il singolo che di volta in volta la produce, bensì col suo lavoro, con la sua passiva attività egli diventa vicario del soggetto sociale complessivo. Assoggettandosi alla necessità dell'opera d'arte, egli elimina da questa tutto ciò che si potrebbe dovere alla semplice casualità della sua individuazione. Ma insieme con tale posizione, che sta per tutto quanto il soggetto sociale, appunto di quell'uomo intero e non scisso al quale si appella l'idea che Valéry ha del bello, si pensa contemporaneamente una situazione che fa giustizia del destino del cieco isolamento, in cui alla fine si realizza socialmente il soggetto complessivo. L'arte che arrivasse a se stessa traendo le conseguenze dalla concezione di Valéry, oltrepasserebbe l'arte stessa e si adempirebbe nella vita giusta degli uomini.

NOTE

¹ [*Degas Danse Dessin*, dalle *Pièces sur l'art*. Le indicazioni di pagina date in seguito si riferiscono, nella presente traduzione, all'edizione francese delle *Œuvres* di P. VALÉRY, vol. II, Gallimard, Paris 1970].

Sulla scena finale del *Faust*

Varie cose nella attuale condizione storica parlano a favore dell'alessandrinismo, del calarsi interpretativo negli scritti tramandati. Il pudore si ribella a esprimere immediatamente intenzioni metafisiche; se lo si osasse, si verrebbe dati in pasto a un giubilante fraintendimento. Anche obiettivamente oggi di certo è vietato tutto ciò che in un qualche modo dia senso all'esistente e anche la negazione di questo, il nichilismo ufficiale, decade a positività dell'enunciato, a parte di una parvenza, che magari giustifica la disperazione nel mondo come contenuto essenziale del mondo stesso e Auschwitz come situazione limite. Perciò il pensiero cerca rifugio nei testi. In essi si scopre l'economizzata peculiarità. Ma le due cose non sono la stessa cosa: ciò che viene scoperto nei testi non dimostra ciò che è stato economizzato. In tale differenza si esprime il negativo, l'impossibilità; un «oh se così fosse!», ugualmente lontano dall'assicurazione che le cose stanno così come dall'assicurazione che le cose non stanno così. L'interpretazione non sequestra ciò che trova considerandolo verità valida e tuttavia sa che non ci sarebbe verità senza la luce di cui segue le tracce nei testi. A ciò essa dà il colore del lutto, del quale l'asserzione del senso non sospetta nulla e che viene spasmodicamente negato da chi insiste su ciò che ritiene faccia al caso. Il gesto del pensiero interpretativo equivale al lichtenberghiano «né negare né credere» e lo mancò chi volle appiattirlo a semplice scetticismo. Infatti l'autorità dei grandi testi è, secolarizzata, l'inavvicinabile autorità che la filosofia come dottrina ha davanti agli occhi. Considerare i testi profani come testi sacri è la risposta all'esser tutta la trascendenza trapassata nella profanità e non svernare se non lí dove si nasconde. Il vecchio concetto che Bloch ebbe dell'intenzione simbolica mira a questo tipo di interpretazione.

Già il vecchio Goethe si vide di fronte alla contraddizione, oggi aperta senza possibilità di conciliazione, tra la lingua poeticamente integra e quella comunicativa. La seconda parte del *Faust* è conquistata lottando contro una decadenza linguistica già decisa in anticipo da quando una volta il reificato discorso corrente penetrò in quello dell'espressione, che riesce tanto poco a resistere a quello poiché i due mezzi, pur nemici, sono contemporaneamente la stessa cosa, mai completamente sciolti l'uno dall'altro. Quel che nello stile

del vecchio Goethe si suol stimare possente, consiste indubbiamente nelle cicatrici che la parola poetica ha riportato quando si è difesa dalla parola comunicativa, a volte somigliando a quest'ultima. È infatti vero che Goethe non ha commesso violenze contro la lingua. Egli non ha rotto con la comunicazione, cosa alla fine diventata inevitabile, e non ha attribuito alla parola pura una autonomia che, insozzata dalla consonanza con quella del commercio, resta sempre precaria. Bensì la sua natura ripristinatrice tenta di ridestare in veste di parola poetica la parola insozzata. Con nessuna parola singola poteva riuscire ciò, così come in musica un accordo di settima diminuita dopo lo strazio che ne ha fatto la volgarità della musica da salotto mai potrà risuonare con la possanza che aveva all'inizio dell'ultima sonata per pianoforte di Beethoven. Ma la locuzione decaduta e logoratasi a metafora brilla ancora una volta lí dove è presa alla lettera. Alla conclusione del *Faust* questo attimo nasconde in sé l'eternità della lingua. Il Pater profundus loda, dicendolo «amabile nello scroscio», il «fulmine che fiammeggiante si abbatté | per purificare l'atmosfera | che in sé recava veleni e vapori» (11 879-81)¹. Del proposito di purificare l'atmosfera parla però anche il piú misero comunicato di incontri quando vuole nascondere ai popoli impauriti che ancora una volta non si è ottenuto nulla. Anche se il tremendo uso non strazia a suo uso e consumo già un verso di Goethe, la cui conoscenza naturalmente è difficile attribuire a questi signori tanto amanti di citazioni, tuttavia già ai tempi di Goethe quella semplice frase non era propriamente benedetta dalla grazia. Egli però la inserisce nella rappresentazione dell'abisso e della cascata, che descrivendo un arco grandioso trasforma l'espressione della catastrofe permanente in un'espressione di benedizione. «Purificare l'atmosfera» è opera dei terribili nunzi d'amore, che restituiscono a coloro che soffocano nell'afa il respiro del primo giorno. Essi salvano la banalità che quel verso seguita a essere e sanzionano contemporaneamente il pathos delle minacciose immagini naturali come pathos di una sublime finalità. Pochi versi prima della fine la Mater gloriosa esclama: «Vieni, sollevati a sfere piú alte» (12 094); il suo detto trasforma il vano lamento della madre borghese sul manchevole senso di realtà del suo rampollo, a cui piace fin troppo attardarsi lí, nella certezza sensoriale di uno scenario i cui abissi montani conducono a una «atmosfera piú alta». «Morbida» è una parola peggiorativa, lo era già allora. Ma quando la Magna peccatrix piange «per la chioma tanto morbida | che asciugò le

sante membra» (12 043-44), la forma si riempie della forza letterale della determinazione avverbiale, accoglie la delicatezza del capello, segno d'amore erotico, nell'aura dell'amore celeste. L'insufficienza qui diventa avvenimento, nella lingua.

Gli estremi si toccano: ci si delizia del verso di Friederike Kempner che in luogo di *Miträupchen* (bruchetto amico), già di per sé impossibile, parla di un *Miteräupchen* per colmare la sillaba mancante ai suoi trochei con questa *e*, sovraneamente introdotta. Nello stesso modo un bambino maldestro nel fare la corsa delle uova tiene fermo l'uovo, contro la regola, per portarlo intatto alla meta. Ma la scena finale del *Faust* usa il medesimo mezzo lí dove il Pater seraficus parla del *Wasserstrom, der abestürzt* (il fiume precipitoso) (11 910); anche nella *Pandora* Goethe usa *abegewendet*. La giustificazione da storia della lingua, secondo cui si tratta di una forma medio-alto tedesca della preposizione, non attenua lo choc che l'arcaismo, traccia di una necessità metrica, potrebbe dare. Può però farlo l'incommensurabile distanza di un pathos che già col primo suono è così lontano dall'inganno del discorso naturale che a nessuno verrebbe in mente quest'ultimo, e nessuno si metterebbe a ridere. Il passo dal sublime al ridicolo, che si dice sia minimo, decide dello stile alto; solo ciò che viene tratto dall'abisso del ridicolo contiene tanto pericolo da costituire un criterio di misura per l'elemento di salvezza e da riuscire. Essenziale alla grande poesia è la fortuna che la salva dal precipitare. L'arcaicità della sillaba si comunica non come inutile evocazione romanticheggiante di uno strato linguistico irrecuperabile, bensì come estraniamento dello strato linguistico presente, di cui essa impedisce che ci si impadronisca. In tal modo essa diventa portatrice di quella scontrosa modernità di cui fino a oggi lo stile del vecchio Goethe non ha perso nulla. L'anacronismo accresce la violenza del passo. Questo comporta il ricordo di un elemento antichissimo, che manifesta il presente del discorso passionale come un presente della pianificazione mondiale; come se fin dall'inizio fosse stato deciso così e non diversamente. Avendo scritto quelle cose, Goethe poté anche far cantare, alcuni versi più in là, dal coro dei fanciulli beati: «In cerchia [*Ringverein*] lietamente | tenetevi per mano» (11 926-27) – senza che sul termine *Ringverein* ricadesse onta a causa di quel che a tale parola successivamente accadde. L'immunità paradossale nei confronti della storia è il sigillo di garanzia di quella scena.

Nella strofe della Mulier samaritana giovanneica si legge – ancora una

volta per amore del verso, ancora una volta di necessità si fa estrema virtù –, invece di Abraham, Abram. Nel campo di luce del nome esotico, dalla figura familiare del vecchio testamento, coperta da innumerevoli associazioni, scaturisce improvvisamente il principe tribale, orientale e nomade. La sua fedele memoria viene strappata con mano possente alla tradizione canonizzata. La terra fin troppo promessa diventa preistoria presente. Estesa al di là del racconto dei patriarchi, rattappitosi a idillio, essa acquista colore e profilo. Il popolo eletto è ebreo come l'immagine della bellezza nel terzo atto è greca. Se nella strofe finale la denominazione di chorus mysticus, scelta ponderatamente, dice di più del vago cliché di una metafisica domenicale, allora i contenuti, che Goethe l'abbia voluto o no, citano in ricordo la mistica ebraica. Il tono ebraico dell'estasi, calato enigmaticamente nel testo, motiva il movimento delle sfere di quel cielo che si apre sul bosco, la roccia e il deserto. Esso imita la potenza divina della creazione. L'esclamazione del Pater estaticus: «Trafiggetemi, frecce, | abbattetemi, lance, | sfracellatemi, clave, | trapassatemi, fulmini!» (11 858-61) e soprattutto i versi del Pater profundus «Placa i pensieri, oh Dio, | illumina il mio cuore in pena!» (11 888-89) sono quelli di una voce cassidica della potenza cabalistica della Gewura. Questa è la «fonte, cui già a volte Abramo fece condurre le greggi», ed è scattata qui la composizione di Mahler nell'ottava sinfonia.

Chi non desidera lasciar finire Goethe fra le statue di gesso che stanno nella sua stessa casa di Weimar, non può permettersi di evitare la questione perché la sua poesia venga giustamente detta bella nonostante le difficoltà proibitive che l'ombra gigantesca dell'autorità storica della sua opera oppone a una risposta. La prima difficoltà sarebbe indubbiamente una peculiare qualità di grandezza che non va scambiata con monumentalità ma che sembra farsi beffe di una precisazione più prossima. Essa è quanto mai simile forse alla sensazione del respirare all'aria libera. Non è una sensazione immediata di infinità ma una sensazione che nasce lì dove si supera una finitezza, una limitazione; il rapporto nei confronti di questa la salva dal diluirsi in un vuoto entusiasmo cosmico. La grandezza stessa diventa esperibile in ciò che da essa viene sfiorato; non da ultimo in ciò Goethe è elettivamente affine alla idea hegeliana. Nella scena finale del *Faust* questa grandezza, presente puramente nella configurazione linguistica, è ancora una volta quella dell'intuizione della natura, così come lo era nella lirica giovanile. Ma la sua trascendenza si può dire concreta. La scena comincia subito con la foresta che ondula

avvicinandosi, un'incomparabile modificazione di un motivo del *Macbeth* di Shakespeare, che viene distolto dal suo contesto mitico: il canto dei versi fa muovere la natura. Subito dopo il Pater profundus attacca: «Come ai miei piedi l'abisso di rupi | grava su piú fondo abisso, come mille torrenti lucidi | vanno alle schiume dell'orrido balzo | e come in suo impeto fiero | il tronco si leva nell'aria | cosí è l'Amore onnipossente | che tutto forma, tutto regge» (11 866-73). I versi riguardano lo scenario, un paesaggio gerarchicamente articolato, che sale a gradi. Ma ciò che avviene in esso, il precipitare dell'acqua, si manifesta come se il paesaggio parlasse ed esprimesse allegoricamente la storia della sua stessa creazione. L'essere del paesaggio si arresta come metafora del suo divenire. È questo divenire chiuso in esso che, come creazione, lo apparenta all'amore, il cui imporsi viene glorificato nell'ascesa della parte immortale di Faust. La parola di storia naturale chiama amore l'esistenza decaduta e in tal modo si apre l'aspetto della conciliazione del naturale. In memoria della propria essenza naturale esso si sottrae alla sua naturalezza.

Il limitato come condizione della grandezza ha, in Goethe come in Hegel, il suo aspetto sociale: l'elemento borghese come mediazione dell'assoluto. Questi due elementi si scontrano duramente. Dopo gli enfatici versi «Chi si affatica sempre a tendere piú oltre, | noi possiamo redimerlo» (11 936-37), che non a caso sono compresi da virgolette come una citazione, una massima di ascesi inframondana, gli angeli proseguono: «Se poi per lui dall'alto | interceda l'Amore | lieta gli si fa incontro la beata falange a salutarlo» (11 938-41): come se l'estremo che la poesia ricerca si aggiungesse all'anelante sforzo soltanto come accidenti completativo; didascalicamente infatti il *gar* punta l'indice verso l'alto. Nel medesimo spirito è la parca e condiscente lode di Margherita, definita la «pura anima | che cedé una volta sola» (12 065-66). Per dimostrare quanto è magnanimo, il commentatore nota qui che il numero delle notti d'amore non viene conteggiato in cielo e in tal modo segnala propriamente il filisteismo del passo che sofisticando scusa colei che aveva da sopportare tutta l'ignominia della società maschile mentre col suo amato, con il trucidatore di suo fratello, si è ben piú generosi. Piuttosto che celare borghesemente l'elemento borghese lo si dovrebbe capire nel suo rapporto con ciò che dovrebbe essere diverso. Il rapporto forse definisce l'umanità di Goethe e complessivamente tutta quanta quella dell'idealismo obiettivo. La ragione

borghese è contemporaneamente la ragione universale e una particolare ragione; la ragione di un ordinamento trasparente del mondo e la ragione di un calcolo che promette alla persona ragionevole un guadagno sicuro. Su tale ragione particolare si forma quella universale, che supererebbe la precedente; l'universale buono si realizzerebbe soltanto passando attraverso la situazione determinata, nella finitezza e fallibilità di questa. Il mondo al di là dello scambio sarebbe contemporaneamente il mondo in cui nessuna persona che entra nello scambio venga più privata di ciò che è suo; se la ragione saltasse astrattamente oltre gli interessi singoli, senza aristotelica equità, peccherebbe contro la giustizia, e l'universalità stessa riprodurrebbe il cattivo particolare. L'arrestarsi al concreto è un momento inestinguibile di ciò che si libera dalla particolarità, mentre d'altra parte in tale movimento la determinatezza di quest'ultima mostra d'esser limitata tanto quanto il cieco dominio di una totalità che non tiene conto della particolarità. Se il giovane Goethe, in un abbozzo sul primo ingresso in scena di Margherita celebra «la graziosa limitazione della condizione borghese», questa limitazione tanto presto amata è penetrata nella lingua del vecchio Goethe. E tanto poco si fonde con essa quanto nella società borghese il singolo si fonde col tutto. Ma di quella limitazione si nutre la forza del superamento. E cioè considerandola sobrietà. La parola che, dissonante anche in mezzo all'estrema esuberanza, esaminandosi e soppesandosi resta padrona di se stessa, sfugge alla apparenza di conciliazione che la frusta. Soltanto un elemento riflessivo, limitante, per esempio nel gesto linguistico degli angeli più perfetti, che del loro residuo terreno dicono «Anche se fosse asbesto | non sarebbe puro» (11 956-57), sazia l'elevazione con la pesantezza della pura esistenza. Essa si eleva al di sopra di questa prendendo con sé tale esistenza invece di lasciarla impotente al di sotto di sé, come idea sciolta da ogni legame. Il linguaggio lascia umanamente da parte il non identico e, per dirla con le parole di protesta del giovane Hegel, il positivo, l'eteronomo, senza sacrificarlo alla levigata unità di un principio idealistico di stilizzazione: in memoria dei propri limiti lo spirito diventa spirito che porta al di là di quella. L'elemento pedantesco, il cui alito tutto sommato non manca nella scena finale, non è soltanto peculiarità, ma ha anche la sua funzione. Esso gira sia l'obbligazione sottoscritta dalla vicenda sia quella che viene contratta dalla poesia stessa con lo sviluppare l'azione. Ma soltanto perché l'espressione cancellazione del debito conserva il peso del suo duplice significato, quello di un conto che

viene messo in pari e quello della colpevolezza di un contesto vitale, l'elemento terreno si muove al modo richiesto dalla metafora del bosco che avanza. Il residuo di pedestre, di non completamente spiritualizzato, vuole garantire, con la sua differenza dallo spirito, la sua capacità di salvezza. La dialettica del nome viene introdotta dal prologo in cielo, dove Faust per Mefistofele è il dottore ma per il signore è il servo. La sobrietà è quella del consigliere segreto e contemporaneamente la sobrietà santa.

La citazione fittizia «Chi si affatica sempre a tendere più oltre» si riferisce, come si sa, e come i versi seguenti degli angeli più giovani, alla scommessa sulla quale naturalmente si è deciso già nella scena della sepoltura, quando gli angeli portano via la parte immortale di Faust. Cosa mai non si è combinato con la questione se il diavolo ha vinto o perso la scommessa. Con quanti sofismi ci si è aggrappati al potenziale «potrei dire a quell'attimo» per ricavarne che il Faust non pronuncia affatto realmente il «Fermati dunque, sei così bello» scommesso nel suo studio. E quali distinzioni non si sono operate, con la più penosa largesse, fra lettera e senso del patto. Come se la fedeltà filologica non fosse dominio di colui che insiste sulla firma col sangue perché è un succo del tutto particolare; come se in una poesia che come praticamente nessun'altra poesia tedesca dà alla parola il predominio sul significato, il richiamarsi stupidamente sublime a quest'ultimo avesse la sia pur minima legittimazione. La scommessa è perduta. Nel mondo che va nel giusto verso, in cui si scambia uguale con uguale – e la scommessa stessa è un'immagine mitica dello scambio – Faust ha perso. Solo un pensare razionalistico, il pensiero riflettente, per dirla con terminologia hegeliana, potrebbe capovolgere il suo torto in diritto in mezzo alla sfera del diritto. Se Faust avesse dovuto vincere la scommessa, sarebbe stato assurdo, ingiurioso dell'economia artistica mettergli in bocca nell'attimo della morte appunto i versi che in conseguenza del patto lo consegnano al demonio. Piuttosto il diritto stesso viene sospeso. Una istanza superiore comanda di arrestarsi al sempre uguale di credito e debito. Questa è la grazia cui rinvia il secco *gar*: ed è veramente la grazia che va avanti al diritto; la grazia che spezza il ciclo di causa ed effetto. L'oscuro impulso della natura la assiste, ma non le equivale del tutto. La risposta della grazia al rapporto naturale, per quanto pensata anticipatamente in questo, si sprigiona capovolgendosi come nuova qualità e pone la cesura nella continuità dell'accadere. Questa dialettica la poesia l'ha resa sufficientemente visibile

col vecchio motivo del diavolo ingannato, a cui ciò che è stato convenuto viene opposto secondo i suoi criteri, cioè secondo l'intelletto giudicante, che come Shylock insiste sulla parvenza. Se il conto si resolvesse in maniera così liscia come vogliono coloro che credono di dover difendere la grazia dal diavolo, il poeta avrebbe potuto risparmiarsi il più ardito arco della sua costruzione: che il diavolo, che in lui è già quello della freddezza, venga ingannato dal suo proprio amore, dalla negazione della negazione. Nella sfera dell'apparenza, del riflesso colorato, la verità stessa appare falsa; nella luce della conciliazione tuttavia questo capovolgimento si capovolge ancora una volta. Anche il rapporto naturale della cupidigia, che appartiene al contesto dell'intrigo, si svela come ciò che aiuta a sottrarsi a ciò che è stato intrigato. La metafisica del Faust non è quel tendere affaccendato, salutato nell'infinito dalla ricompensa neokantiana, bensì lo scomparire dell'ordinamento della naturalezza in un altro.

O no? La scommessa non è stata forse addirittura dimenticata «nella più tarda età» di Faust, insieme con tutte le colpe che colui che è stato intrigato nel patto ha commesso o ha permesso, perfino l'ultima contro Filemone e Bauci la cui capanna è così poco sopportabile al signore del terreno nuovamente sottoposto agli uomini, così come a tutta la ragione dominatrice della natura è insopportabile ciò che le è uguale? La configurazione epica della poesia che si chiama tragedia, non è quella della vita intesa come prescrizione? Faust non viene forse salvato poiché in generale non è più il medesimo che ha sottoscritto il patto; il senso della tragedia in tragedie non è forse nella scarsa identità dell'uomo con se stesso, nella leggerezza e piccolezza di quell'«elemento immortale» che viene portato via come se fosse un nulla? La forza della vita come forza di seguire a vivere viene equiparata all'oblio. Solo passando attraverso l'oblio, non restando immutato, sopravvive ancora un qualcosa. Perciò alla seconda parte prelude il sonno inquieto dell'oblio. Faust ridestato, nel quale «rinata pulsano le vene della vita», che «torna a atterrare lo sguardo», è capace di far ciò perché non sa più nulla dell'orrore che prima è accaduto. «Questo è successo da molto tempo». Anche all'inizio del secondo atto, che lo mostra ancora una volta nella stretta stanza gotica, «dal tempo di Faust immutata», egli si avvicina alla propria preistoria soltanto in sonno, abbattuto dalla fantasmagoria del futuro, da Elena. Che nella seconda parte si pensi così poco ai fatti della prima, che il legame si attenui, finché agli interpreti non resta in mano che l'esile idea di

un rasserenamento progressivo, questa ne è l'idea stessa. Ma se, ferendo la logica, con una ferita i cui raggi guariscono tutte le violenze della logica stessa, nell'esclamazione della Mater gloriosa, la Senza Pari, sorge la memoria dei versi di Margherita nel carcere come in una lontananza di eoni, allora parla da qui, al culmine della felicità, quel sentimento che forse ha colto il poeta quando poco prima della sua morte sulla bacheca del Gallo rilesse il *Canto notturno* che vi aveva scritto una generazione prima. Anche quella capanna è bruciata. La speranza non è il ricordo tenuto fermo bensì il ritorno dell'obliato.

NOTE

¹ [Si cita il *Faust* nella traduzione di F. Fortini, Mondadori, Milano 1970].

Lettura di Balzac

Per Gretel

Quando il contadino viene in città tutto gli dice: chiuso. Le porte possenti, le finestre con gli stoini, gli innumerevoli uomini che egli non conosce e ai quali non può parlare pena il ridicolo, perfino i negozi con merci inacquistabili lo respingono. Una cruda novella di Maupassant vive della figuraccia del sottufficiale che in un ambiente estraneo scambia per un bordello una rispettabile cerchia familiare: al bordello, al misterioso e attraentemente proibito, somiglia negli occhi dell'arrivato tutto ciò che gli è sbarrato. La distinzione sociologica che fa Cooley tra gruppi primari e secondari basandosi sull'esistenza o inesistenza di rapporti da faccia a faccia, la sente dolorosamente sul proprio corpo chi viene sbattuto bruscamente dall'uno all'altro gruppo. Balzac fu in letteratura di certo il primo di tali *paysans de Paris* e mantenne il suo *habitus* anche quando seppe perfettamente come stavano le cose. Ma contemporaneamente si incarnavano in lui le forze produttive della borghesia sulla soglia del capitalismo maturo. Ingegno pieno di trovate, egli reagisce alla situazione di chiusura: bene, allora io mi metterò a pensare a quello che succede dietro le quinte e il mondo avrà qualcosa da stare a sentire. Il rancore del provinciale che con indignata ignoranza si inebria di ciò che, in base all'idea che egli se ne è fatta, questa gente combina perfino in quelle primissime cerchie in cui meno ci se lo aspetterebbe, diventa il motore di una fantasia esatta. A volte gli viene fuori un romanticismo da quattro soldi, al cui andazzo commerciale Balzac ai suoi inizi tenne compagnia; a volte la beffa infantile di frasi del tipo: ogni volta che di venerdì verso le undici antimeridiane si passa davanti alla casa di rue Miromesnil 37 e le persiane verdi del primo piano non sono ancora aperte, si può essere sicuri che nella notte precedente ha avuto luogo un'orgia. Ma a volte le fantasie compensatorie di costui che è estraneo al mondo colgono il mondo in maniera più esatta di quella del realista che è stato in lui celebrato. L'estraniamento che lo ha spinto a scrivere come se ogni frase della penna zelante costruisse un ponte verso l'ignoto, è essa stessa l'essenza misteriosa che egli vorrebbe indovinare. Ciò che separa gli uomini

gli uni dagli altri e li allontana dal poeta mantiene anche in azione il movimento della società, il cui ritmo i romanzi di Balzac imitano. Il destino di Lucien de Rubempré, avventurosamente escogitato e inverosimile, viene messo in movimento dai mutamenti tecnici, descritti da intenditore, sia del procedimento di stampa sia della carta, che hanno reso possibile la letteratura come produzione di massa; il cugino Pons, il collezionista, è fuori moda anche perché come compositore è rimasto indietro ai progressi per così dire industriali della tecnica di strumentazione. Tali intuizioni di Balzac compensano tanto la ricerca poiché discendono da un concetto della cosa e di nuovo lo ricostruiscono, mentre l'accecata ricerca letteraria si sforza di cancellarlo. Alla sua intuizione intellettuale è diventato manifesto che nel capitalismo maturo gli uomini, come più tardi dirà Marx, sono maschere di carattere. La reificazione irraggia con freschezza mattutina, con i colori brillanti dell'origine, destando più terrore della critica dell'economia politica al meriggio. L'agente di un istituto di pompe funebri intorno al 1845, che sembra il genio della morte, nessuna satira dell'americanismo nei duecento anni successivi, nemmeno quella di Evelyn Waugh, lo ha superato. La disillusione, che diede luogo a uno dei suoi più grandi romanzi e a un genere letterario, è l'esperienza secondo la quale gli uomini sono scissi dalla loro funzione sociale. Il carattere totalitario della società, che in un primo tempo è stato pensato teoricamente dall'economia classica e dalla filosofia hegeliana, egli lo ha citato in maniera determinante facendolo calare dal cielo delle idee giù nell'evidenza sensibile. Quella totalità non rimane per nulla semplicemente estensiva, semplicemente fisiologia di tutta quanta la vita nelle sue diverse branche, che vorrebbe costituire il programma della *Comédie humaine*. Essa diventa intensiva in quanto nesso funzionale. In essa infuria la dinamica: la società si riproduce solo come totale, passando attraverso il sistema, mentre c'è bisogno anche dell'ultimo uomo come cliente. Certo, ciò appare in una prospettiva raccorciata, fin troppo immediata, come sempre quando l'arte osa evocare a livello intuitivo la società divenuta astratta. Ma gli scempi individuali con cui gli uomini reciprocamente, visivamente si strappano di mano il plusvalore invisibilmente di già appropriato, fanno venire in primo piano in maniera così plastica la mostruosità come potrebbe riuscire unicamente passando attraverso le mediazioni del concetto. La Présidente, per sue manovre intorno all'eredità, ha bisogno del leguleio e della portiera: l'uguaglianza è sviluppata

nella misura in cui la falsa totalità usa a proprio profitto di tutte quante le classi. Perfino l'elemento da romanzo d'appendice, su cui il gusto letterario e la conoscenza del mondo arricciano il naso, ha la sua verità: solo al margine si svela ciò che avviene tra le pieghe della società, nel sottobosco della sua sfera di produzione, da cui in una fase più tarda montarono gli orrori totalitari. L'ora di Balzac era favorevole a una tale verità eccentrica, la verità dell'accumulazione primitiva¹, di un medievale furore di conquistatori in mezzo alla rivoluzione industriale francese del primo Ottocento. L'appropriazione di lavoro altrui non si è di certo mai realizzata puramente in base alle leggi di mercato. L'ingiustizia che è insita in quelle stesse leggi aumenta con quella di ogni singola azione: un plusprofitto di colpa. Gli esperti possono accusare Balzac di utilizzare la cattiva psicologia dei film. Ma in lui c'è abbastanza psicologia buona. La sua portiera non è semplicemente un mostro bensì era ciò che i suoi concittadini chiamavano una persona commovente, prima di venir presa dal suo *social disease*, dalla bramosia. Balzac sa altrettanto bene in che modo i conoscitori – la cosa – passano sopra al semplice motivo del profitto e come la forza di produzione vada al di là dei rapporti di produzione; sa anche in che maniera l'individuazione borghese, rigoglio di tratti idiosincratici, contemporaneamente distrugga gli individui, divoratori inveterati oppure avari; egli intuisce che il mistero dell'amicizia è l'elemento materno; il suo istinto capisce che per il nobile la minima debolezza diventa fatale: per esempio Pons entra nell'ingranaggio della decadenza a causa della sua golosità. Madame de Nucingen di fronte a terze persone parla di una aristocratica chiamandola per nome per destare l'impressione di avere rapporti con costei: è una cosa che potrebbe stare in Proust. Ma quando Balzac dà realmente ai suoi personaggi tratti da marionetta, questi si legittimano al di là della sfera psicologica. Nel *tableau économique* di una società gli uomini agiscono come le marionette nel modello meccanico del *tableau* stesso al castello di Hellbrunn. Non a caso molte delle caricature di Daumier somigliano a Pulcinella. Nello spirito di Daumier le storie di Balzac dimostrano l'impossibilità sociale della buona riuscita e dell'integrità. Esse sogghignano: chi non è un delinquente deve colare a picco; a volte lo urlano. Perciò la luce dell'umano cade su ciò che è ignominioso, sulla puttana, capace di grande passione e di autosacrificio, sul galeotto e assassino, che agisce da altruista disinteressato. Poiché per il sospetto fisiologico di Balzac i

cittadini borghesi sono criminali; poiché ciascuno che ciondola ignoto e impenetrabile per la strada appare come se avesse commesso il peccato originale di tutta quanta la società – per questo i delinquenti e gli esclusi sono per lui uomini. Ciò forse spiega il fatto che egli scoprì per la letteratura l'omosessualità cui è dedicata la novella *Sarrasine* e su cui si basa la concezione di Vautrin. Di fronte all'irresistibile imporsi del principio di scambio egli forse sognò che quest'amore disprezzato, a priori disperato, desse dell'amore stesso una specie di immagine non mutilata: egli lo attribuisce al falso canonico, che come capo di banditi ha abbandonato lo scambio fra equivalenti.

Balzac nutriva un particolare amore per i tedeschi, per Jean Paul, per Beethoven; gli venne ricompensato da Richard Wagner e da Schönberg. Nonostante la tendenza visuale la sua opera ha in complesso un che di musicale. Se molta produzione sinfonica dell'Ottocento e degli inizi del Novecento nella sua inclinazione per le grandi situazioni, nell'appassionato crescere e precipitare, nella indomabile pienezza di vita, fa pensare ai romanzi, quelli di Balzac, archetipi del genere, sono musicali nel loro impetuoso correre, nel loro produrre figure e di nuovo nel loro ripiegare su se stessi, nel porre e trasformare caratteri che pare che si incalzino sul filo del sogno. La musica romanzesca, accecata rispetto ai contorni dell'oggettualità, sembra ripetere per così dire al buio, nella testa, il movimento di tale oggettualità; ma la testa gira a colui che, attendendo spasmodicamente il seguito, sfoglia frettolosamente le pagine di Balzac, come se tutte le sue descrizioni e azioni fossero pretesto per un suono selvaggio e variopinto che lo inonda. Essi si rendono conto di quel che il pentagramma dei flauti, dei clarinetti, dei corni e dei timpani promettevano al bambino prima che questi potesse propriamente leggere la partitura. Se la musica è la ripetizione del mondo disoggettualizzato nello spazio interiore, allora lo spazio interiore dei romanzi di Balzac, proiettato all'esterno come mondo, è la retrotraduzione della musica nel caleidoscopio. Dalla descrizione che Balzac dà del musicista Schmucke si può anche ricavare dove andava a parare la sua germanofilia. Essa è della medesima natura dell'influenza del romanticismo tedesco in Francia, del *Franco cacciatore* e da Schumann fino all'antirazionalismo del xx secolo. Tuttavia di fronte al terrore latino della *clarté* l'oscurità tedesca nel labirinto delle frasi di Balzac non incarna soltanto tanta utopia quanta viceversa i tedeschi ne hanno rimossa dall'illuminismo. Oltre a ciò Balzac ha

probabilmente alluso alla costellazione di ctonio e umanità. Infatti umanità è il ricordarsi della natura nell'uomo. Egli la segue lí dove l'immediatezza si rannicchia per nascondersi al nesso funzionale della società e fallisce. Ma altrettanto arcaica è anche la forza poetica che l'amaro scherzo della modernità sprigiona in lui. L'uomo totale, per così dire il soggetto trascendentale, che dietro la prosa di Balzac si atteggia a creatore, a colui per il quale la società si è stregata divenendo seconda natura, è elettivamente affine all'io della grande filosofia tedesca e della musica che a questa corrisponde, l'io che ricavandolo da se stesso pone tutto ciò che è. Mentre per tale soggettività l'umano diventa loquace grazie alla forza dell'identificazione originaria con quell'altro che essa sa di essere, contemporaneamente è anche sempre inumana nell'atto di violenza che bistratta l'altro e lo rende suddito della sua volontà. Balzac incalza tanto più da presso il mondo quanto più se ne allontana, creandolo. L'aneddoto secondo il quale nei giorni della rivoluzione di marzo volse le spalle alle vicende politiche e andò al suo scrittoio dicendo «Torniamo alla realtà», lo descrive con fedeltà, anche se è inventato. Il suo gesto è quello dell'ultimo Beethoven, che in camicia, brontolando di rabbia, scrisse sulla parete della sua stanza a caratteri cubitali le note del quartetto in do diesis minore. Come nella paranoia la rabbia e l'amore si intrecciano. Non diversamente gli spiriti elementari fanno le loro burle agli uomini e aiutano i poveri.

A Freud non è sfuggito che il paranoico ha un sistema come lo hanno i filosofi. Tutto è connesso, dovunque ci sono rapporti, tutto serve a uno scopo segreto e sinistro. Ma ciò che va maturando nella società reale, di cui Balzac a volte parla come quelle contesse che dicono *bien bien* perché parlano un francese in maniera fluente, non ne è affatto distinguibile. E si forma un sistema di dipendenze e comunicazioni universali. I consumatori servono la produzione: se non possono pagare le merci, il capitale entra in una crisi che li annienta. La natura del credito incatena il destino dell'uno a quello dell'altro, che lo si sappia o no. Riproducendoli, l'intero minaccia di crollo coloro di cui si compone, e, finché la sua superficie non è ancora del tutto fittamente compatta, permette di guardare nel potenziale del crollo. Nei luoghi più inattesi della *Comédie humaine* riaffiorano come viaggiatori di gallerie personaggi ben noti, i Gobseck, i Rastignac, i Vautrin, in costellazioni che possono essere escogitate soltanto da un maniaco di rapporti e possono essere ordinati soltanto dal *Dictionnaire biographique des*

personnages fictifs de la «Comédie humaine». Ma le idee fisse, che suppongono dovunque all'opera le medesime forze, provocano dei cortocircuiti nei quali per un attimo brilla il processo complessivo. Perciò la lontananza del soggetto dalla realtà si capovolge, con l'ossessione che ha della realtà, in eccentrica vicinanza.

Balzac, che simpatizzava per la restaurazione, percepisce nel primo industrialismo dei sintomi che si è soliti ascrivere soltanto alla fase della degenerazione. Nelle *Illusions perdues* anticipa l'attacco di Karl Kraus alla stampa; costui si è appellato a Balzac. Proprio i giornalisti della restaurazione se la passano in lui peggio di tutti gli altri; la contraddizione fra la loro ideologia e il mezzo a priori democratico li forza al cinismo. Tali situazioni oggettive non vanno d'accordo con i sentimenti politici di Balzac. I conflitti nel nuovo modo di produzione che si sta imponendo sono così aspri quanto la sua fantasia e proseguono nella struttura delle sue creazioni. L'aspetto romantico e l'aspetto realistico in Balzac si sovrappongono in una dissolvenza storica. I finanzieri, pionieri dell'industria non ancora stabilizzata, sono avventurieri epici: il poeta, nato ancora nel Settecento, salva le categorie dell'epica portandole nell'Ottocento. Sullo sfondo dell'ordinamento preborghese scosso ma persistente, la razionalità sbrigliata assume elementi irrazionali, così come fa l'universale nesso di colpa che quella *ratio* resta; nelle sue prime scorrerie di rapina essa prelude all'irrazionalismo della sua fase tarda. Le norme dell'*homo oeconomicus* non sono ancora diventate norme di comportamento standardizzate degli uomini; la caccia al profitto somiglia ancora alla bramosia di sangue dei cacciatori non addomesticati, l'intero alla cieca concatenazione del destino. La *invisible hand* di Adam Smith diventa in Balzac la mano nera sul muro del cimitero. Ciò di cui la speculazione di Hegel nella filosofia del diritto ebbe altrettanta paura quanta ne ebbe il positivista Comte, le tendenze disgregatrici del sistema che rimuove le strutture naturali, all'appassionata osservazione di Balzac brilla come natura caotica. La sua epica si inebria di ciò che i teorici riescono a sopportare così poco che Hegel invoca l'arbitrato dello stato e Comte quello della sociologia. Balzac non ha bisogno né dell'uno né dell'altra poiché in lui l'opera d'arte stessa si presenta come quell'istanza che con gesto ampio abbraccia le forze centrifughe della società.

Il romanzo balzachiano vive della tensione fra le passioni degli uomini e una costituzione del mondo che tendenzialmente non tollera più la passione

perché disturba il meccanismo. Le passioni si potenziano a causa delle proibizioni e delle rinunce cui sono soggette allora come sempre, diventando mania. Insoddisfatte, esse divengono contemporaneamente deformate e insaziabili, peculiarità patologiche. Ma gli impulsi non scompaiono del tutto negli schemi sociali. Essi si aggrappano ai beni che seguitano a essere irraggiungibili, in particolare a quei beni sui quali c'è un monopolio naturale, oppure si manifestano come avarizia, come bramosia di denaro e fame di terre al servizio del capitalismo espansivistico che, finché non si è affermato in tutto e per tutto, ha bisogno delle energie aggiuntive degli individui. La parola d'ordine *enrichissez-vous* fa ballare i personaggi di Balzac. Mentre il mondo preindustriale fin dentro il xx secolo rivolge a coloro che non si sono ancora adattati ad esso il doppio significato della parola bazar, nel senso di mille e una notte e di emporio, di favola e di commercio – e il caso diede questo nome a uno dei più importanti allievi di Saint-Simon –, gli uomini gli impazzano davanti, al tempo stesso emissari e cavalieri erranti: agenti del plusvalore e Don Chisciotte di una ricchezza dal cui ampliamento essi, aristocratici senza molto lavoro, sperano di acquistare qualcosa, cavalieri in cerca di ventura che vanno alla carica contro i mulini a vento della fortuna la quale in base alla legge della rata del profitto medio li sbatte a terra. Così variopinta è l'irruzione del grigio, così incantevole il disincanto del mondo, e tanto è possibile raccontare del processo, la cui prosa cura che presto non ci sia più niente da raccontare. Come il lirico dell'epoca, anche il suo autore epico ha colto i fiori del male, lì dove sull'atlante popolare socialista è scritto «palude del capitalismo». Se l'aspetto romantico dell'opera di Balzac può soggettivamente pur sempre scaturire dall'arretratezza storica, dallo sguardo precapitalistico di colui che come vittima della società liberale guarda appassionatamente all'indietro e tuttavia vorrebbe partecipare dei suoi premi – esso discende nondimeno in egual misura dalla realtà sociale e da un realistico intendimento formale che mira a questa. Balzac ha soltanto bisogno di descriverla con un sobrio e amareggiato «così terribile è il mondo», e le protuberanze catastrofiche diventano aureola.

Quale lettore tedesco di Balzac, che prende coscienziosamente in mano l'originale francese, non verrebbe indotto alla disperazione dagli innumerevoli vocaboli a lui sconosciuti che indicano differenze specifiche di oggetti e che deve cercare nel dizionario se non vuole andare a tentoni nella lettura, finché rassegnato e vergognoso si affida alle traduzioni! Ne è

probabilmente responsabile la precisione artigianale del francese stesso, il rispetto di sfumature sia del materiale sia dell'elaborazione, in cui si deposita tanta cultura. Ma Balzac esagera. A volte egli presuppone la conoscenza dell'intera terminologia tecnica di settori specializzati. Ciò cade in un contesto più ampio della sua opera, il quale spesso con le prime frasi di un racconto risucchia il lettore nel suo interno. La precisione finge una estrema vicinanza alle situazioni e in tal modo una presenza corporosa. Balzac esercita la suggestione del concreto. Essa però è talmente valore eccedente che non ci si può abbandonare ad essa senza sospetti, non la si può attribuire all'infausta pienezza dell'intuizione epica. Piuttosto quella concretezza cui il suo zelo rinvia è esorcizzazione. Per venir capito adeguatamente il mondo non può più venir intuito. Il realismo letterario venne superato poiché come rappresentazione della realtà non colse la realtà: di tale situazione non c'è testimone migliore di Brecht, che poi si infilò nella camicia di forza del realismo trattandolo da costume da mascherata. Egli ha visto che lo *ens realissimum* sono processi, e non fatti immediati; e non si lasciano riprodurre: «la situazione viene complicata dal fatto che meno che mai una semplice riproduzione della realtà dice qualcosa sulla realtà. Una fotografia delle industrie Krupp o della aeg non dice praticamente nulla su queste istituzioni. La realtà vera e propria è scivolata nella funzione. La reificazione dei rapporti umani, e dunque per esempio la fabbrica, non ci dà più i rapporti stessi»². All'epoca di Balzac ciò non era ancora riconoscibile. Egli ricostruisce il mondo in base ai sospetti dell'*outsider*. Per far ciò egli, reattivamente, ha bisogno dell'assicurazione permanente che le cose stanno appunto così e non altrimenti. La concrezione sostituisce quell'esperienza reale, che semplicemente manca non soltanto in maniera quasi inevitabile ai grandi poeti dell'era industriale, bensì diventa commensurabile al concetto specifico di questa. La singolarità di Balzac getta luce su un filone di prosa di tutto quanto l'Ottocento a partire da Goethe. Il realismo, che viene perseguito anche da persone dall'orientamento idealistico, non è primario, bensì derivato: realismo per perdita della realtà. L'epica, che non è più padrona dell'oggettuale, che essa cerca di nascondere, deve esagerarlo col suo *habitus*, deve descrivere il mondo con una precisione esagerata, appunto perché il mondo è diventato estraneo e non si lascia più mettere a portata di mano. Nella nuova oggettualità, che poi in opere come *Le ventre de Paris* di Zola venne spinta fino alla dissoluzione del tempo e dell'azione, cioè a una

delle sue conseguenze moderne, è insito già nel modo di procedere di Stifter, anzi nelle formule linguistiche del tardo Goethe, un germe patogeno, l'eufemismo. Analogamente i disegni degli schizofrenici non propongono un mondo di fantasia derivato dalla coscienza isolata. Piuttosto essi scarabocchiano i particolari degli oggetti perduti con una acribia che esprime lo stato di perdita. Questa, e non una integra somiglianza con le cose, è la verità del concretismo letterario. Secondo il linguaggio della psichiatria analitica si tratterebbe di un fenomeno di restituzione. E perciò è così sciocco equiparare principî stilistici e realistici della letteratura a un rapporto – secondo il cliché della zona orientale – sano e non decadente con la realtà. Questo rapporto è normale, a prendere tale parola enfaticamente, lì dove il soggetto poetico bandisce l'inessenza sociale spezzando la facciata dell'empiria indurita e perciò alienata.

Marx corrobora con Balzac una nota sulla funzione capitalistica del denaro in contrapposizione ai tesori di altri tempi: «Escludere il denaro dalla circolazione rappresenterebbe l'esatto opposto della sua valorizzazione come capitale, e l'accumulazione di merci nel senso di tesaurizzarle sarebbe mera pazzia. Così in Balzac, che ha indagato tutti i diversi aspetti dell'avarizia, il vecchio usuraio Gobseck è già svanito di mente quando comincia a farsi un tesoro accumulando merci»³. Ma la via che porta Balzac a quella «profonda conoscenza degli effettivi rapporti umani» che Marx gli attesta altrove⁴, va in una direzione opposta all'analisi economica. Come un fanciullo lo affascina l'incubo e la follia dello strozzino. Il suo emblema è il tesoro di cui infantilmente si circonda. E folle lo è diventato per ragioni storiche, quale rudimento precapitalistico nel cuore del pirata della circolazione. Tale cieca fisiognomica, poesia non orientata teoreticamente, soddisfa la teoria dialettica e coglie la tendenza. Non si fonda un rapporto legittimo di arte e conoscenza allorché l'arte prende in prestito tesi dalla scienza, le illustra, le anticipa per poter venir poi raggiunta da questa. Essa diventa conoscenza lì dove senza riserve si affida al lavoro sul suo materiale. Ma in Balzac questa fu la fantasia di una fatica che non riposa finché i suoi prodotti non sono così uguali a se stessi da eguagliare anche la società davanti alla quale battono in ritirata.

Dall'illusione borghese, secondo cui l'individuo è essenzialmente per sé e la società ovvero il *milieu* lo influenza dall'esterno, Balzac è ancora oppure già libero. I suoi romanzi non soltanto rappresentano il prevalere di interessi sociali e in particolare economici sulla psicologia privata, bensì anche la

genesì sociale dei caratteri in se stessi. Essi vengono innanzitutto motivati dai loro interessi, quelli della carriera e del guadagno, prodotto misto della condizione feudale-gerarchica e della compagine capitalistico-borghese. Vi è tuttavia riconosciuta la divergenza fra determinazione umana e funzione sociale. Coloro che in forza dei loro interessi fungono da ruote del meccanismo, conservano un residuo di interiorità che nello sviluppo più tardi perdono. Esso non si accorda con gli interessi e la psicologia degli interessi. Le medesime persone, che da boss dell'economia rovinano i loro concorrenti parimenti con mezzi economici e criminali, in Balzac rovinano se stessi quando li soggioga il sesso, per il quale gli interessi non lascerebbero a loro tempo. L'anziano, brutale, cinico Nucingen, cade goffamente sotto la giovane e fresca Esther, che alla maniera delle puttane e impiegando il meglio delle sue forze lo inganna su di sé mostrandosi come l'angelo che invano si è buttato sotto le ruote della fortuna per salvare l'amato.

Il conte de Rhétoré cerca di guadagnare per la causa del realismo Lucien Chardon, da un giorno all'altro arrivato come giornalista, con le seguenti parole: «Vous vous êtes montré un homme d'esprit, soyez maintenant un homme de bon sens». In tal modo ha codificato la concezione borghese di ragione e intelletto. Essa è il contrario di ciò che Kant proclama sull'argomento. Lo spirito – le «idee» – non dirigono, non «regolano» l'intelletto, bensì lo ostacolano. Balzac diagnostica quella sanità che ha una paura mortale che uno possa essere troppo bravo. Chi viene dominato dallo spirito, invece di dominarlo come mezzo, considera la cosa come scopo. Ripetutamente egli, per esempio in associazioni, soggiace a coloro cui questo è indifferente: egli non fa che frapporre ritardi. Essi possono dedicare la loro intatta energia alla tattica per raggiungere qualche cosa. Di fronte ai loro successi lo spirito diventa stupidità. La riflessione che non si accontenta delle situazioni, delle esigenze e delle necessità di volta in volta date, la non ingenuità insomma, come ingenuità fallisce. Il *bon sens* e l'*esprit* non sono semplicemente la medesima cosa bensì fra di loro c'è una antinomia. Chi ha *esprit* difficilmente capirà per bene i *desiderata* del *bon sens*: «La lingua degli uomini non l'ho mai capita». Il *bon sens* però è sempre sul chi vive per difendersi dall'*esprit* come tentazione a vane digressioni. Ciò che lo psicologo Lipps chiamò la strettoia della coscienza, la quale a nessun uomo permette di attualizzarsi sotto tutte le dimensioni oltre la limitata provvista delle sue forze libidiche, procura che si possa avere soltanto l'uno o soltanto

l'altro. Chi sta al gioco senza offendersi disprezza l'*anima candida* considerandolo uno stupido. L'incapacità degli uomini a innalzarsi al di sopra della loro immediata situazione di interessi, riempita dagli oggetti di azione, non risiede primariamente nella cattiva volontà. Lo sguardo che supera l'elemento prossimo, lo lascia dietro di sé come cattivo e ostacolato nel funzionamento. Oggigiorno non mancano studenti che temono di imparare attraverso la teoria troppo sulla società: come potrebbero poi esercitare i mestieri per i quali li qualifica lo studio. Essi finirebbero in quella che amano chiamare schizofrenia sociale. Come se il compito della coscienza fosse, per cavarsela meglio, quello di spazzare via delle contraddizioni che non risiedono affatto nella coscienza bensì nella realtà. Allo stesso modo questa, come riproduzione della vita, pone agli individui esigenze legittime, così come attraverso la medesima riproduzione minaccia mortalmente se stessa e tutti. Per l'intelletto che si autoconserva, un eccesso di ragione finisce con l'essere un danno. Viceversa qualunque concessione al meccanismo della prassi dominante non soltanto macchia lo spirito che non vuol lasciarsi fuorviare bensì arresta il suo movimento, lo istupidisce.

Nella famosa lettera scritta in vecchiaia a Margaret Harkness, fatalmente canonizzata nell'estetica marxista, Engels ha celebrato il realismo di Balzac⁵. Forse l'ha ritenuto più realista di quel che non appaia a leggere le sue opere settant'anni più tardi. Ciò probabilmente sottrae alla dottrina del realismo socialista un po' della autorità che essa motiva adducendo le pagelle di Engels. Più essenziale tuttavia è l'ampio allontanarsi di Engels stesso dalla teoria che poi diventò ufficiale. Quando preferisce Balzac «a tutti gli Zola passati, presenti e futuri», difficilmente vorrà aver inteso altro che quei momenti attraverso i quali lo scrittore più antico è meno realista del successore dagli intendimenti scientifici, che non a caso sostituì il concetto di realismo con quello di naturalismo. Come nella storia della filosofia ogni positivista non è positivista a sufficienza per colui che lo segue bensì è un metafisico, così vanno le cose anche nella storia del realismo letterario. Ma nell'attimo in cui il naturalismo giurò sulla riproduzione protocollare dei fatti, il dialettico si mise dalla parte di quel che i naturalisti ora tacciavano di metafisica. Egli si rifiuta all'illuminismo automatizzato. La verità storica stessa alla fine non è altra che quella metafisica che si manifesta e si rinnova nella permanente decadenza del realismo. Proprio la fedeltà alla facciata di un procedimento purificato dalle deformazioni balzachiane armonizza, sia

nell'industria culturale sia nel realismo socialista, con l'intenzione calatavi, da cui il narrare di Balzac non si lascia distogliere neanche per un secondo: la pianificazione trova la sua conferma nei dati destrutturati, e la pianificazione letteraria è la tendenza. Contro di questa, e con ciò implicitamente contro tutta l'arte tollerata all'Est dall'epoca di Stalin, si volge il veleno delle frasi di Engels. La grandezza di Balzac per lui si afferma appunto nelle rappresentazioni che vanno contro le sue simpatie di classe e i suoi pregiudizi politici, che sconfessano la tendenza legittimistica. Il poeta è dalla parte dello spirito del mondo perché la forza della produzione originaria, che compenetra la sua prosa, è collettiva, tutt'uno con quella storica. Engels definisce ciò il più grande trionfo del realismo di Balzac, la «dialettica rivoluzionaria nella sua legittimità poetica»⁶. Questo trionfo però era legato al non piegarsi della prosa di Balzac di fronte ai fatti reali, che invece fissa finché non diventano trasparenti, lasciando scorgere la loro inessenza. Lukács ne ha fatto un timido cenno⁷. Tanto meno si tratta in Engels, come Lukács subito riassicura, «di salvare l'imperitura grandezza del suo» – balzachiano – «realismo». Il concetto specifico di realismo non è una norma costante: Balzac lo ha strapazzato per amore della verità. Le invarianti del resto sono inconciliabili con lo spirito della dialettica, anche se il classicismo hegeliano le rivendica.

Come mezzo di circolazione, denaro, il processo capitalistico raggiunge e modella le persone di cui la forma del romanzo vuole catturare la vita. Nello spazio vuoto tra quel che avviene alla borsa e quel che succede di basilare nell'economia, da cui quella temporaneamente si distacca sia che ne sconti i movimenti sia che si autonomizzi per dinamica sua propria, si concentra vita individuale in mezzo alla fungibilità totale e sbriga le faccende del nesso funzionale passando attraverso la sua individuazione: questo è il clima della figura rothschildiana del barone Nucingen. Ma la sfera della circolazione, di cui si possono raccontare cose avventurose – i titoli a quell'epoca salivano e scendevano come le ondate sonore dell'opera – contemporaneamente distrugge l'economia, nella quale lo scrittore Balzac in gioventù si impegnò appassionatamente come homme d'affaires. L'inadeguatezza del suo realismo in definitiva risale al fatto che, per amore della descrizione, non spezzò il velo del denaro, e difficilmente poteva già spezzarlo. Lì dove la fantasia paranoica è in rigoglio, egli è simile a coloro che negli intrighi e nelle congiure di banchieri e magnati della finanza si illudono di tenere fra le mani la formula del destino sociale che domina gli

uomini. Balzac è il membro di una lunga serie di scrittori che va da Sade, nella cui Justine si trova la fanfara balzachiana «insolent comme tous les financiers»⁸, fino a Zola e al primo Heinrich Mann. Seriamente reazionario in lui non è l'orientamento conservatore bensì la sua complicità con la leggenda del capitale arraffatore. Vivendo in stretto contatto di gomito con le vittime del capitalismo, egli ingigantisce a mostri gli esecutori della sentenza, i capitalisti che presentano la cambiale. Ma gli industriali, nella misura in cui li si incontra, vengono assegnati al lavoro produttivo, alla maniera di Saint-Simon. L'indignazione sulla *auri sacra fames* fa parte dell'eterna provvista dell'apologetica borghese. Essa cambia discorso: i selvaggi cacciatori si limitano a dividersi la preda. Anche questa parvenza però non è spiegabile adducendo la falsa coscienza di Balzac. La rilevanza del capitale finanziario, che anticipa l'espansione del sistema, nel primo capitalismo è incomparabilmente maggiore che più tardi e a ciò corrispondono le usanze, che sono da speculatori e usurai. Il romanziere può intervenire meglio lì che nella vera e propria sfera della produzione. Proprio perché nel mondo borghese non si può raccontare di quel che è decisivo, il narrare perisce. Le manchevolezze immanenti al realismo balzachiano sono potenzialmente già il verdetto sul romanzo realista.

Quello che Hegel riteneva lo spirito del mondo, il grande movimento storico, era l'ascesa della borghesia capitalistica. Balzac la dipinge come un itinerario che non fa più crescere l'erba. I traumi che la vittoria economica della borghesia si lascia alle spalle nell'ordinamento tradizionalistico profetizzano nei suoi romanzi il fosco futuro che vendica nella nuova classe l'ingiustizia, che questa eredita e prosegue dalla vecchia classe abbattuta. Ciò ha mantenuto giovane *La comédie humaine* anche nel suo invecchiare. Il suo slancio, la sua dinamica è quella neonata della crescita economica. Ciò dà al ciclo il suo respiro sinfonico. Anche la resistenza alla tendenza è ispirata dalla tendenza. Il sottotitolo dato alla sua opera principale da De Coster, che ha in comune vari aspetti con Balzac, ma li rovinò lasciandoli scadere a grossolana affermatività, cioè «un libro allegro nonostante morte e lacrime», lo può reclamare anche l'autore dei *Contes drôlatiques*. Il progresso della società nel suo complesso, che scorre attraverso *La comédie humaine*, non è la stessa cosa della curva della vita individuale. Esso splende anche sulle vittime di tutti i raggiri in una maniera che oggi non toccherebbe più nemmeno alle persone felici, nel caso che queste andassero a finire in una

qualche narrazione. Il piacere puberale di leggere Balzac si nutre del fatto che sul tormento di ogni singolo si inarca muta la promessa di una giustizia del tutto, come un arcobaleno. Il fondamento materiale dei due romanzi su Rubempré viene posto nella storia dell'invenzione di David Séchard. I delinquenti provinciali lo ingannano privandolo del frutto di essa. Ma l'invenzione si impone e dopo tutte le catastrofi questa degna persona, grazie a un'eredità, consegue nonostante tutto un modesto benessere. Ulrich von Hutten, che perisce perseguitato e sifilitico, esclamando che vivere è una gioia, è quasi il modello dei personaggi di Balzac, proveniente da quella preistoria borghese le cui crepe e i cui dirupi lo sguardo del romanziere riconosce dalla vetta.

Lucien de Rubempré comincia da giovane esaltato con alte ambizioni letterarie. Balzac forse dubita del livello delle doti di costui che esordisce con sonetti sui fiori e con un'imitazione dei bestsellers di Walter Scott. Ma Lucien è delicato, vulnerabile, tutto ciò che poi si chiamerà differenziato e introverso. In ogni caso egli ha tanto talento da creare un nuovo tipo di critica teatrale per l'appendice giornalistica. Diventa un gigolo, complice del suo salvatore, il grande delinquente che alla fine egli stesso tradisce. Chi traffica ingenuamente con lo spirito senza sporcarsi le mani, in base ai *mores* del mondo, che non ha voluto farsi insegnare, è viziato. Egli rifiuta la scissione di felicità e lavoro. Anche nel lavoro e nella sua fatica egli cerca di non sporcarsi con ciò con cui deve patteggiare chi vuole arrivare a qualche risultato. Il mercato sceglie con molta precisione fra ciò che ha cattiva fama in quanto spirituale autosoddisfacimento dell'intellettuale e ciò che viene apprezzato, che è socialmente utile e che dal profondo del cuore fa ribrezzo allo spirito che lo crea; il suo sacrificio viene ricompensato nello scambio. Chi non è pronto a sacrificarsi potrà magari anche aver fortuna: ma ciò lo rende cagionevole. La configurazione di purezza e egoismo fa entrare il mondo nel campo di ciò che è estraneo al mondo. Poiché Lucien ha rifiutato il giuramento borghese, il mondo tende a precipitarlo al di sotto del borghese, a degradare il bohémien a pennaiolo in vendita, a straccione. Egli si impantana più facilmente degli altri senza nemmeno propriamente accorgersene e il decorso del mondo usa tale circostanza per aggravargli la pena. Pieno di fiducia, Lucien sdrucchiola in situazioni le cui implicazioni, ebbro come è, a malapena vede. Nel suo narcisismo si immagina che l'amore e il successo siano propriamente per lui, mentre fin da principio è utilizzato

semplicemente come figura fungibile. La sua esigenza di felicità, non ancora adeguata e modellata da un adattamento alla realtà, ha in dispregio i controlli i quali potrebbero denunciargli che le condizioni del suo soddisfacimento distruggono quelle della esistenza spirituale – della libertà. Inconsciamente in lui finisce col predominare il momento parassitario, il quale deturpa tutto lo spirito: da ciò che i borghesi chiamano idealismo soltanto un passo separa dalla servitù venale di colui che, sia pur a ragione, si ritiene da troppo per guadagnarsi la vita col lavoro borghese e si rende ciecamente dipendente dall'uguale da cui si ritrae spaventato. Gli si cancella perfino il confine fra ciò che gli è permesso e il tradimento: la coscienza di quel confine si rafforza unicamente nell'affaccendarsi, cui si ritiene superiore. Fra l'entusiastico legame amoroso con Coralie e la corruzione Lucien non è capace di distinguere. Tuttavia quest'ingenuo vi cade dentro troppo spesso e improvvisamente perché le cose possano finire bene; la scorciatoia viene punita come delitto poiché per così dire riconosce innocentemente ciò che si nasconde sui sentieri della giungla dell'equivalenza borghese. Il talento che, invece di formarsi in silenzio, osa buttarsi a capofitto nella corrente del mondo, è salutato dalla forza. Antonio è diventato il cinico moralista Vautrin. Egli spiega le cose al bravo giovinetto che non solo ha dovuto abbandonare le sue illusioni ma diventare quel mostro a proposito del quale l'illusione lo ha ingannato.

Fra le scoperte del letterato Balzac va annoverata la non identità dello scritto con lo scrittore. La critica di tale non identità fu dall'epoca di Kierkegaard uno dei motivi caratterizzanti dell'esistenzialismo. Balzac è superiore a quest'ultimo. Egli non installa lo scrittore a criterio di misura dello scritto. Il suo ingegno è imbevuto troppo profondamente di artigianato, lo scrittore sa troppo precisamente che la poesia non si esaurisce per esempio nell'espressione pura di un sé di cui si pretenda l'immediatezza, per scambiare anacronisticamente il poeta con la pizia la cui voce risuona unicamente dell'ispirazione attinta alla propria profondità. Dalla muffa di una tale concezione ideologica del poeta – la medesima che poi servì ad aizzare contro il letterato – il cattolico Balzac era tanto libero quanto dal pregiudizio sessuale e da qualunque puritanesimo. Egli concede al pensiero il lusso di spaziare oltrepassando la persona che lo pensa. I suoi romanzi preferiscono prendere come regola la parola della ballerina acrobatica Mignon: fatemi apparire finché esista. Tutta quanta *La comédie humaine* è una possente

fantasmagoria, la sua metafisica è la metafisica dell'apparenza. Nell'attimo in cui diventa la *ville lumière*, Parigi è la città di un'altra stella. Le condizioni per riconoscerla come tale sono sociali. Esse trasportano lo spirito molto in alto, al di sopra della casualità e della fallibilità di colui che diventa suo possessore; anche la forza produttiva spirituale si moltiplica in virtù della divisione del lavoro che gli esistenzialisti ignorano. Quel che di talento Lucien ha fiorisce febbrilmente contraddicendo ciò che è e contraddicendo il suo ideale. Per un paio di mesi egli è realmente uno scrittore unicamente grazie a ciò che fa inferocire le persone probe come trasformismo del letterato. La non identità dello spirito con i suoi portatori è la condizione dello spirito e contemporaneamente la sua macchia. Essa annuncia che soltanto in mezzo al sussistente di cui si libera egli rappresenta ciò che sarebbe diverso, e che lo rovina se si limita unicamente a fargli da rappresentante. Nelle vicende partecipi della divisione del lavoro egli è vicario dell'utopia, che pur svende e rende uguale all'esistente. Esistenziale lo spirito lo è troppo, non troppo poco.

NOTE

¹ Cfr. g. lukács, *Balzac und der französische Realismus*, Berlin 1953, p. 59.

² B. BRECHT, *Dreigroschenbuch*, Frankfurt am Main 1960, pp. 93 sgg.

³ K. MARX, *Das Kapital*, Berlin 1857, vol. I, libro I, p. 618 [trad. it. *Il capitale*, Avanzini e Torraca, Roma 1965, vol. II, pp. 304-5].

⁴ *Ibid.*, vol. III, libro III, p. 60 [trad. it. cit., vol. IV, p. 314].

⁵ Engels a Margaret Harkness, Londra, aprile 1888, in K. MARX e F. ENGELS, *Über Kunst und Literatur*, Berlin 1953, pp. 122 sgg.

⁶ 13 dicembre 1883, a Laura Lafargue, in *Correspondance Friedrich Engels - Paul et Laura Lafargue*, Paris 1956, p. 154.

⁷ G. LUKÁCS, *Karl Marx und Friedrich Engels als Literaturhistoriker*, Berlin 1952, p. 65.

⁸ MARQUIS DE SADE, *Histoire de Justine*, tome I, en Hollande 1797, p. 13.

Piccoli commenti a Proust

Contro dei piccoli commenti a piccoli passi della *Ricerca del tempo perduto* si potrebbe dire che per un prodotto così sconvolgentemente ricco e intricato il lettore avrebbe bisogno piuttosto di uno sguardo di orientamento e di insieme che non di venir magari ancora più profondamente avviluppato nei singoli particolari, da cui solo difficilmente e faticosamente ci si può comunque aprire la strada verso l'interno. L'obiezione non mi sembra essere materialmente giusta. Ormai non mancano più grandi opere generali. Tuttavia il rapporto del tutto al particolare in Proust non è quello di un piano architettonico complessivo nella forza del suo adempimento a opera dello specifico: Proust si è rivoltato proprio contro di ciò, contro la falsità prepotente di una forma sussumente, imposta dall'alto. Qui, come l'orientamento della sua opera sfida le concezioni tradizionali di universale e particolare e prende esteticamente sul serio la dottrina della logica hegeliana per cui il particolare è l'universale e viceversa entrambi sono reciprocamente mediati, così l'intero, avverso a ogni profilo astratto, si cristallizza in base alle singole descrizioni conteste l'una nell'altra. Ciascuna di esse custodisce in sé le costellazioni di quel che alla fine si presenta come idea del romanzo. Grandi musicisti dell'epoca, per esempio Alban Berg, sapevano che la totalità vivente riesce solo passando attraverso un groviglio di un rigoglio vegetale. La forza produttiva dell'unità è identica con la facoltà passiva di perdersi illimitatamente, senza riserve, nel dettaglio. Ma nella composizione formale e interna dell'opera proustiana, che ai francesi del suo tempo sembrava così tedesca non semplicemente a causa dei periodi lunghi e oscuri, è insito, nonostante le sue prevalenti doti ottiche e senza darsi a misere analogie con il comporre, un impulso musicale. Esso si afferma nella maniera più incisiva nel paradosso per cui il grande progetto, la salvezza del transeunte, riesce solo passando attraverso ciò che lo costituisce a transeunte, il tempo. La durata, richiesta dalla creazione, si concentra in attimi innumerevoli, spesso isolati gli uni dagli altri. Una volta Proust celebra i maestri del medioevo che nelle loro cattedrali hanno messo tante decorazioni in maniera così nascosta che dovevano sapere che nessuno mai le avrebbe viste. L'unità non è organizzata per l'occhio umano, bensì è invisibile in mezzo al discreto e sarebbe manifesta soltanto a un osservatore divino. Occorre leggere Proust

pensando a quelle cattedrali, arrestandosi davanti al concreto e senza cercare di afferrare insolentemente ciò che non si dà immediatamente ma solo attraverso mille sfaccettature. Perciò io non voglio né sottolineare semplicemente pretesi luoghi splendidi né addurre un'interpretazione del tutto, la quale nel caso più fortunato non farebbe che ripetere le intenzioni che l'autore ha per conto suo inserito nell'opera. Al contrario attraverso lo sprofondamento nel frammento spero di far brillare qualcosa di quel contenuto che è reso imperituro da nient'altro che dal colore dello *hic et nunc*. Con tale procedimento credo di mantener fedeltà all'intenzione propria di Proust meglio che se cercassi di distillarla.

«*La strada di Swann*», pp. 81-87¹.

Henri Bergson, affine a Proust non soltanto nello spirito, nell'*Introduzione alla metafisica* paragona i concetti classificatori della scienza causal-meccanica a vestiti confezionati, che ballano addosso al corpo degli oggetti mentre le intuizioni, che egli celebra, starebbero alla cosa in maniera così precisa come i modelli della *haute couture*. Ora una situazione scientifica o metafisica potrebbe in Proust essere espressa altrettanto bene in una metafora tratta alla sfera della *mondanité*; ma egli viceversa si è regolato secondo la formula bergsoniana, che l'abbia conosciuta o no. Certamente non semplicemente servendosi dell'intuizione. Le forze di questa si bilanciano nella sua opera con la razionalità francese, con un'adeguata porzione di buon senso e di conoscenza del mondo. Soltanto la tensione e la composizione dei due elementi costituisce il clima proustiano. Ma sua peculiare è l'allergia bergsoniana nei confronti della confezione del pensiero, del cliché già dato e istituzionalizzato: insopportabile è al suo tatto ciò che tutti dicono; tale sensibilità è il suo organo per la falsità e in tal modo per la verità. Mentre egli si aggregava al grande coro sull'ipocrisia e la non veridicità sociale ma, come quel coro, mai criticava esplicitamente il fondamento sociale, egli tuttavia contro voglia, e perciò tanto più autenticamente, è diventato critico della società. Egli ne rispettò ampiamente le norme e i contenuti; tuttavia come narratore ha sospeso il suo sistema categoriale e in tal modo spezzato la sua pretesa alla ovvietà, spezzato l'inganno di essere natura. Capirà Proust soltanto colui che, corazzato contro la possibilità di fraintenderlo come un viziato innamorato di se stesso, cosa che per altro era anche, senta la smisurata energia della resistenza nei confronti dell'opinione, cui

tendenzialmente è conquistato lottando ogni periodo del platonico Proust. Questa resistenza, la seconda estraniamento del mondo estraniato come metodo del suo ripristino, dà al raffinato autore la sua freschezza. Essa lo rende così incapace di fare da modello letterario come soltanto Kafka, poiché ogni imitazione del suo procedimento supporrebbe che si sia già resistito, dispenserebbe dal resistere e con ciò mancherebbe a priori ciò che invece da Proust viene colpito. L'aneddoto del vecchio frate che nella prima notte dopo la sua morte appare a un amico confratello in sogno e gli sussurra: «È tutto completamente diverso», potrebbe servire come massima alla *Recherche* di Proust intesa come *corpus* di ricerche su come sono state effettivamente le cose contrariamente a ciò su cui tutti convengono: tutto quanto il romanzo è un unico processo di revisione della vita contro la vita. L'episodio della lite con l'ammirato zio Adolphe alla fine svela la completa disparatezza tra motivi soggettivi e ciò che obiettivamente accade. Ma la cocotte, che incolpevolmente scatena la sciagura, nonostante quella frattura non è perduta per il romanzo. Essa, quale Odette Swann, diventa uno dei suoi personaggi principali e arriva fino ai maggiori onori sociali, così come il figlio del cameriere di quello zio, Morel, migliaia di pagine più tardi provoca il precipizio del potente barone Charlus. Nell'opera di Proust è racchiusa una delle esperienze più straordinarie, una esperienza che sembra sottrarsi a qualunque generalizzazione e perciò è il modello di una vera universalità nel senso inteso dalla *Recherche*: e cioè che gli uomini, con cui nella vita media abbiamo a che fare in maniera decisiva, si presentano come designati e enumerati da un autore sconosciuto, come se ce li fossimo aspettati a questo luogo e a nessun altro; e che essi, anche divisi tra più persone, ci vengono incontro sempre di nuovo. Ma questa esperienza indubbiamente sfocia nel fatto che verso la sua fine la società liberale, che si disconosce ancora come società aperta, diventa, a parlare con Bergson, una società chiusa, un sistema di disarmonia prestabilita.

«*La strada di Swann*», pp. 186-90.

«*I Guermantes*», pp. 26-28, 82-83.

Tra le idee sclerotizzate che la coscienza comune conserva come un possesso e che vengono distrutte dall'ostinazione di Proust, che è quella di un bambino che non si lascia convincere, forse la più importante è quella dell'unità e totalità della persona. In nessun altro luogo la sua opera

immagazzina tanto sano antidoto contro false santità di oggiigiorno come qui. La prepotenza del tempo raggiunge estetisticamente il detto di Ernst Mach, dedotto da Hume, che l'io non è salvabile; ma se costoro lo avevano rigettato soltanto come principio unitario della conoscenza, egli invece presenta al pieno io empirico il conto della sua non identità. Tuttavia lo spirito in cui ciò accade non soltanto è parente del positivismo bensì gli è anche contrapposto. Proust indubbiamente esegue completamente ciò che la poetica solitamente presenta soltanto come esigenza formale, lo sviluppo dei caratteri, e qui si mostra che i caratteri non sono tali; una caducità del solido che viene ratificata dalla morte ma che non viene assolutamente in primo luogo prodotta dalla morte. Questa dissoluzione tuttavia non è tanto psicologica quanto una fuga di immagini. Con essa l'opera psicologica di Proust attacca la psicologia stessa. Ciò che muta negli uomini, ciò che viene estraniato fino a renderli irriconoscibili e che torna come una ripresa musicale, sono le *images* in cui noi li trasponiamo. Proust sa che non c'è un sé degli uomini al di là di questo mondo di immagini; che l'individuo è un'astrazione, che il suo essere di per sé ha da solo tanto poca realtà quanto il suo semplice essere per noi, che il pregiudizio volgare ritiene apparenza. Sotto questo aspetto la compagine infinitamente complessa del romanzo è il tentativo di costruire mediante una totalità che comprende psicologia, rapporti fra persone e psicologia del carattere intelligibile, dunque trasformazione delle immagini, quella realtà che attraverso un qualunque sguardo orientato su ciò che è solo effettivamente psicologico o sociologico non sarebbe attingibile a causa dell'isolatezza di tale sguardo. Anche in ciò la sua opera è la fine dell'Ottocento, l'ultima panoramica. La verità suprema però Proust la vede nelle immagini degli uomini che sono al di sopra di questi, al di là della loro natura e del loro manifestarsi, pertinente all'essenza stessa. Il processo di sviluppo del romanzo è la descrizione del decorso di queste immagini. Esso ha stazioni come i tre luoghi che si riferiscono a Oriane Guermantes; il primo confronto della sua immagine con l'empiria nella chiesa di Combray, poi la sua scoperta e modificazione quando la famiglia del narratore abita nella casa parigina della contessa, nella sua immediata vicinanza, infine l'irrigidirsi della sua immagine nella fotografia che il narratore nota presso il suo amico Saint-Loup.

«*I Guermantes*», pp. 39-40.

Una delle formulazioni che sono utili per la caratterizzazione di Proust potrebbe essere perfettamente collocata nella sua opera, riflessa in se stessa come una sala di specchi. Essa è la formulazione per cui l'autore, nato nel 1871, vedeva il mondo già con gli occhi di uno più giovane di trenta o di cinquant'anni; egli dunque, a un nuovo livello della forma del romanzo, rappresentava anche quella di una nuova maniera di esperire. Ciò pone la sua opera, che gioca con tanti modelli della tradizione francese, con le memorie del conte di Saint-Simon e la *Comédie humaine* di Balzac, nell'immediata vicinanza di un momento nemico della tradizione e i cui inizi egli ha anche vissuto: il surrealismo. Questa affinità racchiude in sé la modernità di Proust. L'elemento contemporaneo per lui diventa mitico come per Joyce. Le azioni surrealistiche di disturbo, come quelle di Dalí che si presentò a una soirée vestito da palombaro, adornate a metafore si collocherebbero perfettamente in una descrizione come quella della grande soirée della Princesse de Guermantes in *Sodoma e Gomorra*. La dimensione mitologizzante di Proust però non vuole una riduzione dell'attuale all'antichissimo e a ciò che resta sempre uguale a se stesso; indubbiamente essa non è maturata da alcuna bramosia di archetipi psicologici. Bensì egli è surrealista nella misura in cui induce l'era moderna a offrirgli immagini mitiche lì dove essa è più che mai moderna; in ciò è affine alla filosofia di Walter Benjamin, il suo grande primo traduttore. Nella parte dedicata ai Guermantes si descrive una serata teatrale. La platea, frequentata da un pubblico in grande toilette, si trasforma in una specie di jonico panorama marino, anzi somiglia al mondo sottomarino delle divinità naturali marittime. Il narratore stesso però dice che «le figure del mostro marino», immagini mitiche, si costituiscono unicamente in base alle leggi dell'ottica e all'angolo d'incidenza di volta in volta dato – dunque obbedendo a una necessità da scienza della natura, esterna alla coscienza. Quel che vediamo intorno a noi ci restituisce uno sguardo ambiguo, enigmatico, poiché noi non percepiamo più in nulla come nostro eguale quel che viene osservato: Proust parla «dei minerali e delle persone con cui noi non abbiamo rapporti». L'alienazione sociale infraumana nella società borghese del liberalismo maturo, che si esponeva e si godeva in teatro; il disincanto del mondo, che fece diventare cose gli uomini e gli uomini semplici cose, dà all'incomprensibile un secondo significato. Il fatto che esso sia illusorio è da Proust ricordato col dire che in tali attimi noi dubiteremmo del nostro intelletto. Tuttavia esso è la verità. Attraverso l'estraniamento

completa la situazione sociale si smaschera come ciecamente naturale, così come lo era il paesaggio mitico nella cui immagine allegorica si coagula l'irraggiungibile e il non avvicinabile; e la bellezza che le cose acquistano in tali descrizioni è quella disperata della sua parvenza. Nella situazione di parità storica esse esprimono la naturalità della storia.

«*I Guermantes*», pp. 40-42.

La descrizione del teatro come paesaggio mediterraneo primitivo introduce alcune pagine sulla principessa di Guermantes-Bayern la quale, grazie a quella descrizione, può venire introdotta come grande divinità. Ciò che viene detto dell'influsso che ella esercita sui presenti è un esempio di quei passaggi, disseminati durante tutta quanta l'opera, che inducono gente antipatica a strillare sullo snobismo di Proust e sfidano la debolezza d'intendimento del progressismo medio, il quale chiede perché ci si dovrebbe interessare a un'alta aristocrazia già ai tempi di Proust spogliata della sua funzione reale e statisticamente per nulla rappresentativa. Anche André Gide, che per provenienza familiare in un certo senso vi apparteneva socialmente, più di Proust, sembra essersi come prima reazione arrabbiato sulle principesse proustiane e ancora André Maurois, il cui libro in vari particolari sottili rimanda al di là della sfera di mediatori da cui deriva, è in grado di parlare dello snobismo come un pericolo di Proust che lui invece avrebbe superato. Invece sarebbe opportuno procedere nei confronti di Proust secondo la raccomandazione di Hofmannsthal, il quale preferiva spiegare in bene piuttosto che negare una debolezza a lui rimproverata. Infatti che Proust stesso si sia lasciato impressionare dal suo Swann poiché questi, come il narratore non si stanca di ripetere, apparteneva effettivamente al Jockey Club e come figlio di un grande mediatore di borsa era *reçu* nella grande società, è così manifesto che Proust più probabilmente ha puntato a esternare la propria inclinazione alla provocazione. Ma il senso di tale inclinazione non lo si capirà tanto presto se nella provocazione si cade. Lo snobismo, secondo il concetto che ne domina la *Recherche* proustiana, è la presa di possesso erotica di dati di fatto sociali. Perciò egli ferisce un tabù sociale che viene vendicato in colui che si mette a parlare di problemi scottanti. Se l'antipode dello snob, il magnaccia, con il suo mestiere confessa l'intreccio di sesso e guadagno, intreccio che la società borghese cela, viceversa lo snob mostra una cosa che ha validità non meno universale, cioè il distogliersi dell'amore

dall'immediatezza della persona per rivolgersi ai rapporti sociali. Il magnaccia socializza il sesso, lo snob sessualizza la società. Proprio perché quest'ultima propriamente non tollera l'amore, bensì lo sottopone al regno dei suoi fini, essa veglia rabbiosamente a che l'amore non abbia niente a che fare con essa, che questo amore sia natura, pura immediatezza. Lo snob dispregia l'approvato matrimonio di inclinazione e di introduzione sociale, ma si innamora dell'ordinamento gerarchico stesso, che gli fa passare la voglia di amare e che semplicemente non può sopportare tale contraccambio d'amore. Egli apre la bocca e l'opera di Proust si mette subito a suonare la campana: non a caso si rimprovera automaticamente a lui, come quarant'anni fa a Carl Sternheim, di esser caduto, come critico dello snobismo, in quello stesso vizio, che del resto egli definisce innocuo, mentre invece è in grado di dire la sua alla situazione sociale soltanto chi le cade idiosincriticamente tra le braccia, invece di negarla col rancore dell'escluso. Ma ciò che Proust notò nelle esistenze lussuose, che si ritengono superflue, giustifica il suo incapricciamento. Agli occhi dell'appassionato amante l'ordinamento sociale si trasfigura in immagine di fiaba, come una volta l'amata agli occhi del vero amante. Lo snobismo proustiano viene espiato da ciò che gli istinti della società del ceto medio livellato segretamente gli rimproverano: il fatto che gli adorati arcangeli e potestà non hanno più una spada ma sono riproduzioni disarmate del loro passato liquidato. Come ogni amore, lo snobismo vorrebbe uscire dall'intrico dei rapporti borghesi in un mondo su cui non sia più passata una mano di utilità universale, che ora le permette di soddisfare solo accidentalmente i bisogni degli uomini. La regressione di Proust è parte dell'utopia. Egli fallisce come l'amore, ma nel fallimento egli denuncia la società che ha comandato che ciò non deve essere. Quell'impossibilità d'amare, che egli rappresentò nella sua persona e nella società, innanzitutto nella vera e propria figura centrale della *Recherche*, il barone Charlus, cui alla fine soltanto un magnaccia resta amico, nel frattempo si è estesa come morte per assideramento su tutta quanta la società, in cui la totalità del funzionamento soffoca l'amore dimentico di sé lì dove esso ancora darebbe segno di vita. In questo Proust ebbe il dono profetico che una volta attribuisce agli ebrei. Egli ha umilmente cercato il favore di reazionari di ferro come Gaston Calmette e Léon Daudet; ma uno che in certi giorni portava il monocolo si chiamava Karl Marx.

«*All'ombra delle fanciulle in fiore*», pp. 353-55.

Il barone de Charlus è fratello del conte di Guermantes. La scena del suo primo ingresso testimonia il rapporto di Proust con la decadenza francese, che egli al tempo stesso incarna e si lascia alle spalle poiché la sua opera la chiama storicamente per nome. Un celebre romanzo di quell'epoca si chiama *À Rebours*, alla rovescia: Proust ha fatto il contropelo all'esperienza. Ma lo «è tutto completamente diverso» resterebbe colpito dall'impotenza del raffinato, se la sua forza non fosse anche quella del «così è». Vorrei richiamare l'attenzione sull'annotazione di Proust secondo cui diversa gente emette un suono come se sentisse una grande afa senza tuttavia sentirla. La sua evidenza equivale alla sua stranezza. Il cattivo universale si scompone sotto lo sguardo maniacale di Proust, ma ciò che viene ritenuto casuale acquista in compenso un'universalità stramba, irrazionale. Qualunque persona che in generale abbia i requisiti per leggere Proust, in molti punti avrà l'impressione che così, proprio così sia capitato anche a lui. Con la tradizione del grande romanzo Proust ha in comune la categoria del contingente elaborata dal giovane Lukács. Egli descrive la vita abbandonata dal senso, che non può essere ripristinata a partire dal soggetto come cosmo. Ma, nonostante ciò, per la tenacia proustiana, che supera quella dei romanzieri dell'Ottocento, il caso non è completamente abbandonato dal senso. Il caso porta con sé una parvenza di necessità: come se nell'esistenza fosse inserito, disordinatamente, a mo' di burla, spettrale nei suoi frammenti dissociati, un riferimento al senso. Questa costellazione di una necessità che è rintracciabile solo in maniera negativa in ciò che è puramente casuale – anch'essa anticipa Kafka – innalza l'opera proustiana, ossessivamente individuata, molto al di sopra della propria individuazione: nel suo nucleo Proust libera l'universale, attraverso il quale quella è mediata. Tale universalità è però l'universalità del negativo. Proust, con i suoi antipodi, i naturalisti che lo precedettero, ha ragione con l'osservazione più insolita, ma questa ragione è quella della disillusione e nega qualunque consolazione consolatoria. Egli dà dove prende: dove ha ragione, è dolore. Il suo *medium* è la mania di persecuzione, cui la struttura degli impulsi di Proust era molto apparentata e che non manca nemmeno nella fisiognomica del suo Charlus. Proust si tagliò i ponti alle spalle ma occupò l'insensatezza con senso e significato, e proprio la sua mania è all'altezza di ciò che il mondo ha fatto di sé e di noi.

«*La prigioniera*», pp. 67-70.

Il quinto volume della *Recherche*, *La prigioniera*, è, come già la seconda parte del primo volume, una descrizione della gelosia. Il narratore ha preso con sé Albertine, diffida di tutte le sue parole e azioni e la tiene sottoposta a un controllo cui essa alla fine si sottrae fuggendo; dopo di che ha un incidente mortale. L'autore non si stanca di assicurare che egli, mentre assapora tutti i tormenti per Albertine, già non la ama più. Amore e gelosia non sono legati fra di loro al modo in cui vorrebbero le idee consuete. La gelosia insiste soprattutto tutte le volte su un rapporto di possesso, che rende l'amata una cosa, e in tal modo pecca contro la spontaneità in cui l'amore ha la sua idea. Ma la gelosia di Proust non è semplicemente il tentativo impotente di trattenere la fuggitiva, che egli ama perché è fugace, perché è ciò che non è mai completamente trattenibile. Bensì questa gelosia vorrebbe restaurare l'amore, come Proust vorrebbe restaurare la vita. Ma ciò le riesce soltanto al prezzo dell'individuazione della amata. Essa, per non essere danneggiata dalla propria menzogna, deve ritrasformarsi in natura, in essenza generica. Perdendo la sua individualità psicologica, essa riceve quell'altra, migliore, cui si rivolge l'amore, quella dell'immagine che ogni essere umano incarna e che a lui stesso è così estranea come, stando alla cabala, il nome mistico a colui che lo porta. Ciò avviene nel sonno. In esso Albertine depone ciò attraverso cui in base all'ordinamento del mondo diventa un carattere. Dissolvendosi nell'amorfo, essa consegue la configurazione della sua parte immortale, cui aderisce l'amore: quella della bellezza senza sguardo e senza immagine. È come se la descrizione del sonno di Albertine fosse l'esegesi del verso di Baudelaire su colei che la notte fa bella. Questa bellezza dà ciò che l'esistenza nega, la sicurezza, ma in ciò che è perduto. Il povero, caduco, sconvolto amore trova il suo rifugio lì dove l'amata si assimila alla morte. Dall'epoca del secondo atto del *Tristano*, nell'epoca della decadenza dell'amore, questo non è stato venerato con maggior trasporto che nella descrizione del sonno di Albertine, la quale con sublime ironia smentisce il narratore che nega il proprio amore.

«*La prigioniera*», pp. 191-93.

Non si può più parlare immediatamente delle ultime *res*. La parola impotente che le nomina indebolisce se stessa; l'ingenuità, così come la

testarda spensieratezza nell'espressione di idee metafisiche, ne tradisce la mancanza di garanzia. Ma lo spirito di Proust era in tutto e per tutto metafisico in mezzo a un mondo che proibisce il linguaggio della metafisica: questa tensione muove tutta quanta la sua opera. Soltanto una volta, nella *Prigioniera*, egli apre una fessura, così frettolosamente che l'occhio non ha tempo di abituarsi a questa luce. Perfino la parola che egli trova non si può prendere in parola. Qui, nella descrizione della morte di Bergotte, si trova realmente una frase il cui tono, almeno nella versione tedesca, fa pensare a Kafka. Esso dice: «Il pensiero che Bergotte non è morto per sempre di conseguenza non è completamente incredibile». La riflessione che conduce a ciò è quella secondo cui la forza morale del poeta per il quale egli scrive l'epitaffio appartiene a un ordinamento diverso da quello naturale e perciò promette che questo non è l'ultimo. Questa esperienza sarebbe paragonabile a quella che si fa sulle grandi opere d'arte: cioè che è impossibile che il loro contenuto *non* possa essere vero; che la loro riuscita e la loro autenticità stessa non rinviino alla realtà di cui sono garanti. Effettivamente si potrebbe coordinare la posizione dell'arte nell'opera proustiana, la fiducia di Proust nella forza obiettiva della riuscita dell'opera, con quel pensiero, ultima, pallida, secolarizzata e tuttavia inestinguibile ombra della dimostrazione ontologica dell'esistenza di Dio. Colui alla cui morte nell'opera di Proust unicamente si riallaccia la presenza non è soltanto il testimone della «bontà e coscienziosità», bensì è egli stesso un grande scrittore. Il suo modello fu Anatole France. Il ricordo della vita eterna scatta a contatto dello scettico voltairiano: l'illuminismo, il processo della demitologizzazione, capovolgendosi deve far uscire la natura, memore di se stessa, dal proprio contesto. L'opera proustiana è autentica perché la sua intenzione, che punta alla salvezza, è libera da ogni apologia, da ogni tentativo di dare ragione a qualunque esistente e di promettergli una qualunque durata. Egli spera nel *non confundar*, abbandonandosi disarmato al contesto naturale; il resto ancora una volta è per lui silenzio, con estrema *arrière pensée*. Perciò il tempo, il potere del transeunte stesso, diventa l'essenza suprema cui guarda l'opera di Proust, *roman philosophique* nelle sue mille sfaccettature come non lo erano quelli di Voltaire e di France. Il suo contenuto è a quello teologico tanto più vicino che non il contenuto della dottrina bergsoniana quanto più lontano egli si tiene da qualunque positività. L'idea dell'immortalità viene solo sopportata in ciò che esso stesso, come egli ben

sapeva, è transeunte, nelle opere quali metafore ultime della rivelazione nel linguaggio della verità. Così in un luogo successivo Proust, dopo che è apparso nel «Figaro» il suo primo articolo letterario, sogna nella notte di Bergotte come se visse ancora – come se la parola stampata protestasse contro la morte, finché il poeta destandosi si rende conto dell'inermità anche di questa consolazione. Ogni interpretazione di questo passo resta al di qua di esso; non, come vuole il cliché, perché la sua divinità artistica sarebbe più alta del pensiero, ma perché esso stesso è collocato al limite contro il quale urta anche il pensiero.

NOTE

¹ *Proust* [ci si riferisce all'edizione einaudiana della *Ricerca*, Torino 1963].

Tentativo di capire il *Finale di partita*

To S. B. in memory of Paris, Fall 1958

La produzione di Beckett ha dei punti in comune con l'esistenzialismo parigino. Reminiscenze della categoria dell'assurdità, della situazione, della decisione, o il loro contrario, concrescono in essa come le rovine medievali nella mostruosa casa di periferia kafkiana; a volte le finestre si spalancano d'improvviso e aprono un colpo d'occhio sul nero cielo senza stelle di una specie di antropologia. Ma in lui la forma, che in Sartre – in quanto forma di lavori teatrali a tesi – è in qualche modo tradizionalistica, non temeraria e mira a un determinato risultato, ingloba in sé ciò che esprime, modificandolo. Gli impulsi sono portati al livello dei mezzi artistici più avanzati, quelli di Joyce e di Kafka. In Beckett l'assurdità non è più una situazione affettiva (*Befindlichkeit*) dell'esserci ridotta a un'idea trasparente e poi arricchita di illustrazioni. Il procedimento poetico si abbandona a lei senza secondi fini, ed essa viene privata di quell'universalità teorica che nell'esistenzialismo – dottrina dell'indissolubilità del singolo che esiste – la unisce nonostante tutto con il pathos occidentale dell'universalità e della durevolezza. Viene ricusato in tal modo il conformismo esistenzialista secondo cui bisogna essere quello che si è, e con esso l'accessibilità di ogni spiegazione logica. Quando Beckett adopera la filosofia, la deprava a rifiuto culturale, come fa con le innumerevoli allusioni e i fermenti culturali che usa sulla scia della tradizione anglosassone d'avanguardia, specie di Joyce ed Eliot. Egli vede brulicare la cultura come prima di lui il progresso vedeva il brulichio viscerico degli ornamenti in stile liberty, del modernismo in quanto arte moderna invecchiata. Regredendo, il linguaggio demolisce tutto questo; tale oggettivismo cancella in Beckett il senso, il senso come cultura, e i suoi elementi primari. La cultura diventa fluorescente. Così facendo Beckett porta a compimento una tendenza del romanzo più recente. La riflessione, che era bandita in quanto astratta secondo il criterio culturale dell'immanenza estetica, viene «montata» insieme con la rappresentazione pura, e il principio flaubertiano della cosa puramente conclusa in se stessa viene corrosivo. Eliminata la possibilità di supporre che degli avvenimenti siano di per sé significanti, l'idea della configurazione estetica, intesa come unità di

fenomeno apparente e di intenzione, diventa un'illusione. Beckett si libera di tale illusione accoppiando entrambi i momenti nella loro disparatezza. Il pensiero diventa sia un mezzo per stabilire un significato dell'immagine non direttamente concretizzabile, sia espressione della sua assenza. Applicata al dramma la parola «senso» è polivoca: essa si applica sia al contenuto metafisico che oggettivamente si rappresenta nella complessione del prodotto, sia agli scopi dell'insieme inteso come nesso significante intrinseco alla parola stessa, sia infine al senso delle parole e delle frasi proferite dai personaggi e al senso dialogico del loro avvicinarsi. Ma tali ambiguità rinviano a un fattore comune, che in *Finale di partita* diviene un *continuum*. Dal punto di vista storico-filosofico esso è introdotto da un mutamento dell'a priori drammatico: nessun senso positivo metafisico è più sostanziale al punto – ammesso che lo sia mai stato – da porre se stesso e la sua apparizione divina come legge della forma drammatica. Ma questo perturba la forma fin nell'interno della sua compagine linguistica. Il dramma non è in grado di cogliere semplicemente un senso in maniera negativa, ovvero l'assenza di un senso, per farne il proprio contenuto senza che così facendo non venga compromesso nella sua specifica peculiarità fino a capovolgersi nel suo opposto. Proprio quel senso costituiva un elemento essenziale del dramma. Volendogli sopravvivere in sede estetica, questo risulterebbe inadeguato al contenuto, verrebbe degradato a strepitante macchinismo inteso a dimostrare una determinata concezione del mondo, come spesso avviene nelle opere teatrali esistenzialistiche. Lo scoppio del senso metafisico, l'unico che garantiva l'unità del nesso estetico, fa sbriciolare quest'ultimo con una necessità e con un rigore non inferiore a quello del canone formale del teatro tradizionale. L'unanime senso estetico e più che mai la sua soggettivazione in un'intenzione robusta e tangibile, surrogava appunto quella conformità di significati la cui smentita costituisce il contenuto del teatro beckettiano. L'azione deve conformarsi, mediante la propria insensatezza organizzata, a quanto si svolgeva nel contenuto di verità di tutto il teatro drammatico. Tale procedimento di costruzione dell'insensato non si arresta neppure di fronte alle molecole del linguaggio: perché se esse – e i loro collegamenti – avessero un senso razionale, nel dramma finirebbero indefettibilmente col dar luogo a una sintesi e a quel nesso significante dell'insieme che l'insieme stesso nega. Interpretando il *Finale di partita* non si può dunque inseguire la chimera di mediarne il senso per via filosofica: comprenderlo vuol dire né più

né meno comprenderne l'incomprensibilità, ricostruirne concretamente il nesso significante, che consiste nel rendersi conto che esso non ne ha. Ormai spaccato, il pensiero non accampa più – come un tempo l'idea – di essere il senso dell'immagine stessa, una trascendenza che sarebbe generata e garantita dall'immanenza di quella. Il pensiero si trasforma invece in una sorta di materia di secondo grado: è come i filosofemi esposti nella *Montagna incantata* e nel *Dottor Faustus* di Thomas Mann, che vengono trattati come materie, seguendo una sorte che sostituisce quella immediatezza sensibile la quale, nell'opera d'arte riflessa e conclusa in se stessa, si è degradata. Finora questa materialità del pensiero era di gran lunga involontaria, costituiva una necessità di opere che si scambiavano coartatamente con l'idea che non potevano raggiungere; Beckett invece accetta la sfida e usa pensieri *sans phrase* come frasi, materiali parziali del *monologue intérieur* nei quali lo spirito stesso si è trasformato, residuo concreto della cultura. Quasi fosse uno Schiller in carne e ossa, l'esistenzialismo prebeckettiano ha sfruttato la filosofia come soggetto poetico; ed ecco che Beckett, colto se altri mai, gli presenta il saldo, la filosofia, lo spirito stesso si dichiara come fondo di magazzino, rimasuglio irreali del mondo dell'esperienza, il processo poetico come logorio. Il *dégout*, divenuto con Baudelaire una forza produttiva, è insaziabile negli impulsi storicamente mediati di Beckett. Tutto quello che non va più diventa un canone che dal regno delle ombre della metodologia libera un motivo della preistoria dell'esistenzialismo, l'annientamento universale di Husserl. Critici di tendenza totalitaria come Lukács, che infuriano contro quell'invero terribile semplificatore che è Beckett accusandolo di decadenza, fanno assai bene l'interesse dei loro capi: odiano in Beckett ciò che hanno tradito. Solo la nausea della saturazione, il *taedium* dello spirito in sé vuole qualcosa di completamente diverso, mentre la salute obbligata si adatta al nutrimento che le viene offerto, alla cucina casalinga. Il *dégout* di Beckett non può essere imposto dall'esterno. Esortato a stare al gioco, risponde con la parodia: è la parodia della filosofia vomitata fuori dai suoi dialoghi, e del pari la parodia delle forme. Oggetto della parodia è l'esistenzialismo stesso, dei cui elementi invariabili non rimane che il minimo per l'esistenza. L'opposizione del dramma all'ontologia intesa come idea di un dato pur sempre primario e durevole, è inequivocabile in un passaggio del dialogo che, senza volerlo, fa una smorfia alla concezione di Goethe della verità antica che sarebbe degenerata in una mentalità borghese

universale:

HAMM Ti ricordi di tuo padre?

CLOV (*stancamente*) Stessa risposta. (*Pausa*). Mi hai fatto queste domande milioni di volte.

HAMM Mi piacciono le vecchie domande. (*Con slancio*) Ah, le vecchie domande, le vecchie risposte, che c'è di più bello!¹.

I pensieri vengono portati avanti e deformati come resti quotidiani, *homo homini sapienti sat*. Di qui deriva l'incertezza dell'interpretazione dell'opera di Beckett, di cui egli rifiuta di occuparsi. Scrollate le spalle all'idea che oggi sia possibile una filosofia, una teoria tout court. L'irrazionalità della società borghese nella sua fase più tarda è restia a farsi comprendere: erano ancora bei tempi quelli in cui si poteva scrivere una critica dell'economia politica di questa società, cogliendola pienamente nella *ratio* a lei propria. Perché la società ha ormai gettato questa *ratio* tra i ferri vecchi sostituendola virtualmente con una disponibilità immediata su ogni cosa. Ogni tentativo di interpretazione rimane inevitabilmente in arretrato rispetto a Beckett: eppure il suo teatro, proprio perché si limita a una realtà empirica infranta, guizza oltre questa, e rimanda a un'interpretazione proprio per la sua natura enigmatica. La possibilità che un'interpretazione sia o meno all'altezza di tutto questo potrebbe quasi diventare il criterio di una filosofia futura.

L'esistenzialismo francese aveva preso di petto la storia: in Beckett essa ingoia l'esistenzialismo stesso. Nel *Finale di partita* si dispiega un momento storico, corrispondente all'esperienza registrata nel titolo di quel libro da dozzina – tipico frutto dell'industria culturale – che era «Kaputt». Dopo la Seconda guerra mondiale tutto è distrutto senza saperlo, anche la cultura risorta; l'umanità continua a vegetare strisciando dopo che sono accadute cose a cui in verità non possono sopravvivere nemmeno i sopravvissuti, e su un mucchio di macerie cui è negata anche la meditazione cosciente sulla propria frantumazione. Tutto ciò, in quanto presupposto prammatico del dramma, viene strappato al mercato:

CLOV (*sale sulla scaletta, punta il cannocchiale verso l'esterno*) Vediamo un po'... (*Guarda spostando il cannocchiale*) Zero... (*guarda*)... zero (*guarda*)... e zero. (*Abbassa il cannocchiale, si volta verso Hamm*) Allora? Più tranquillo?

HAMM Niente si muove. Tutto è...

CLOV Zero...

HAMM (*con violenza*) Non ti sto parlando! (*Voce normale*) Tutto è... tutto è... tutto è che cosa? (*Con violenza*) Tutto è che cosa?

CLOV Che cosa è tutto? In una parola? È questo che vuoi sapere? Un secondo. (*Punta il cannocchiale sull'esterno, guarda, abbassa il cannocchiale, si volta verso Hamm*) Mortibus².

Il fatto che tutti gli uomini sono morti è contrabbandato sotto banco. Un passaggio precedente motiva la ragione per cui la catastrofe non può essere menzionata: Hamm ne ha vagamente colpa diretta:

HAMM È morto, naturalmente, quel vecchio dottore?

CLOV Non era vecchio.

HAMM Ma è morto?

CLOV Naturalmente. (*Pausa*). Proprio tu me lo chiedi?³

Ma la condizione presentata nella commedia è esattamente la condizione in cui «non c'è più natura»⁴. Non è più possibile distinguere la fase della completa reificazione del mondo, che non lascia dietro di sé nulla che non sia opera dell'uomo, e cioè la fase della catastrofe permanente, da un processo catastrofico prodotto aggiuntivamente e appositamente dall'uomo, in cui la natura è stata cancellata e dopo il quale non cresce più niente:

HAMM I tuoi semi sono spuntati?

CLOV No.

HAMM Hai provato a grattare per vedere se sono germogliati?

CLOV Non sono germogliati.

HAMM Forse è ancora troppo presto.

CLOV Se dovevano germogliare sarebbero già germogliati. Non germoglieranno mai⁵.

Le *dramatis personae* sembrano personaggi che sognano la propria morte in un «rifugio» dove purtuttavia «è ora di farla finita»⁶. La fine del mondo è scontata, come se fosse ovvia. Qualsiasi presunto dramma dell'era atomica sarebbe destinato a schernire se stesso, non fosse che per il fatto che il suo argomento falsificherebbe e renderebbe confortevole l'orrore storico dell'anonimità inserendolo in caratteri e azioni umane, assumendo magari un atteggiamento di stupore al cospetto dei notabili che giudicano se premere o

no il bottone. La violenza dell'indicibile viene ritratta dal timore di parlarne: Beckett mantiene tale indicibilità nebulosa. È possibile parlare di una cosa che oltrepassa ogni possibilità di esperienza solo in termini eufemistici, come si parla in Germania dell'assassinio degli ebrei. Essa è diventata un a priori totale, al punto che alla coscienza bombardata non rimane più nessun punto fermo dal quale possa avviare una meditazione. Lo stadio disperato delle cose mette a disposizione con una spaventosa ironia un mezzo di stilizzazione che protegge quel presupposto prammatico dalla contaminazione di una puerile *science fiction*. E se davvero Clov avesse esagerato, come gli rimprovera il compagno attaccato al suo buon senso, ciò muterebbe poco le cose: la catastrofe si risolverebbe in tal caso in una fine del mondo solo parziale, il che sarebbe un brutto scherzo, e la natura – da cui i due rinchiusi sono segregati – sarebbe buona come se non esistesse più. Ciò che di essa resta, non fa che prolungare il tormento.

Tuttavia questa avvertenza storica, parodia dell'osservazione kierkegaardiana del toccarsi di tempo ed eternità vela in pari tempo con un tabù la storia. Quella che nel gergo esistenzialista sarebbe la *condition humaine*, è l'immagine dell'ultimo uomo che divora gli uomini precedenti, l'umanità vera. L'ontologia esistenziale sostiene una validità universale in un processo di astrazione che non ha coscienza di se stesso. Continuando ad atteggiarsi – secondo la vecchia tesi fenomenologica della visione dell'essenza – come se si accorgesse nel particolare delle sue determinazioni vincolanti e unisse in tal modo con un colpo di bacchetta magica l'apriorità e la concretezza, essa libera con un processo di distillazione ciò che le sembra extratemporale, cancellando appunto quel particolare, quel che di individuato nello spazio e nel tempo grazie a cui l'esistenza è esistenza e non il suo semplice concetto. Si rivolge a coloro che hanno a nausea il formalismo filosofico aggrappandosi tuttavia a ciò che è possibile avere esclusivamente da un punto di vista formale. Beckett compie una sottrazione manifesta contrapponendo una tagliente antitesi a quell'astrazione celata. Non toglie all'esistenza il momento temporale, ma ne detrae quel tanto che il tempo, vale a dire la tendenza storica, si appresta in realtà ad annullare. Egli prolunga la linea prospettica della liquidazione del soggetto fino al punto in cui questo si contrae in un dato concreto (*Diesda*), la cui astrattezza (la perdita di ogni qualità) porta addirittura *ad absurdum* l'astrattezza ontologica: è l'assurdo in cui la mera esistenza si ribalta non appena essa si

risolve nella sua nuda uguaglianza con se stessa. Ed ecco che una puerile scemenza si pone come contenuto della filosofia, che degenera in tautologia, in raddoppiamento concettuale dell'esistenza che si proponeva di comprendere. Se la recente ontologia viveva della promessa inadempita di veder concretati i suoi dati astratti, in Beckett il concretismo dell'esistenza rinchiusa in se stessa a mo' di conchiglia, ormai incapace di universalità, esaurentesi in un puro porre se stessa si palesa come in tutto simile all'astrattismo, incapace ormai di realizzare un'esperienza. L'ontologia ritorna nella veste di una patogenesi della vita sbagliata, rappresentata come stadio di un'eternità negativa. Come un tempo il messianico Myškin ha perso l'orologio, poiché non sa che farsene del tempo terrestre, così i suoi antipodi hanno perduto il tempo perché esso costituirebbe ancora un fattore di speranza. La stucchevole costatazione di questi personaggi annoiati che il tempo atmosferico è «lo stesso di sempre»⁷ rivela la voragine infernale del loro stato:

HAMM Ma è sempre così, alla fine della giornata, vero Clov?

CLOV Sempre.

HAMM È una fine di giornata come tutte le altre, non è vero Clov?

CLOV Così pare⁸.

Anche il dato temporaneo è lesa, come il tempo: dire che quello non c'è più sarebbe già troppo confortante. C'è e non c'è, come per l'individuo solipsista c'è e non c'è il mondo, di cui egli mette in dubbio l'esistenza pur dovendola ammettere a ogni frase. Tra questi estremi è sospeso un passaggio del dialogo:

HAMM E l'orizzonte? Niente all'orizzonte?

CLOV (*abbassando il cannocchiale, voltandosi verso Hamm, esasperato*) Ma cosa vuoi che ci sia all'orizzonte? (*Pausa*).

HAMM Le onde, come sono le onde?

CLOV Le onde? (*Punta il cannocchiale*) Piombo.

HAMM E il sole?

CLOV (*guardando*) Nulla.

HAMM Eppure dovrebbe essere sulla via del tramonto. Cerca bene.

CLOV (*dopo aver cercato*) Un accidenti.

HAMM Ma allora è già notte?

CLOV (*sempre guardando*) No.

HAMM Allora com'è?

CLOV È grigio. (*Abbassando il cannocchiale e voltandosi verso Hamm, piú forte*) Grigio! (*Pausa. Ancora piú forte*) Grrigio!⁹.

La storia è lasciata in bianco poiché ha prosciugato la forza che la coscienza ha di pensare la storia, la forza del ricordo. Il dramma si ammutolisce in gesto, si irrigidisce nel bel mezzo dei dialoghi. L'unico risultato che rimane della storia è il suo residuo. Ciò che negli esistenzialisti si poneva gonfio d'orgoglio come definitiva unicità dell'esserci, si contrae divenendo la punta del dato storico la quale si spezza. L'obiezione di Lukács che in Beckett gli uomini sarebbero ridotti alla loro animalità¹⁰, recalcitra col suo atteggiamento di ottimismo ufficiale dal prender cognizione che le filosofie residuali – le quali una volta tolto l'elemento della casualità temporale vorrebbero accreditarsi il vero e l'imperituro – si sono trasformate nel residuo della vita, nella *summa* del processo di deterioramento. Ma se è ovviamente irragionevole imputare a Beckett, come fa Lukács, un'ontologia astratto-soggettivistica per poi – stante la sua assenza di mondo e la sua infantilità – porla sull'indice ripristinato dell'arte degenerata, altrettanto irragionevole è chiamare Beckett come teste politico: non può certo incoraggiare alla lotta contro la morte atomica un'opera che ne scorge il potenziale persino nella lotta piú antica del mondo. Il semplificatore dell'orrore non ammette, diversamente da Brecht, di essere spiegato con criteri di semplificazione. Ma Beckett non è poi così dissimile da quest'ultimo nel senso che questo suo essere differenziato diventa poi suscettibilità verso le differenze soggettive, degenerate nella *conspicuous consumption* di coloro che possono permettersi l'individuazione. C'è in questo un elemento di verità sociale. L'essere differenziato non può essere registrato in assoluto e a occhi chiusi come positivo, perché la semplificazione del processo sociale – in corso di avviamento – lo relega tra i *faux frais*, alla stessa maniera che vanno scomparendo certe complimentose forme sociali che davano luogo a una possibilità di differenziazione. L'esser differenziato, già condizione dell'umanità, scivola nell'ideologia. Ma non per questo la lucida coscienza di questo fenomeno si ricostituisce. Nell'atto dell'omettere, ciò che è omesso sopravvive in quanto viene evitato, come nell'armonia atonale sopravvive la consonanza. L'ottusità del *Finale di partita* viene messa a protocollo e ascoltata col massimo di differenziazione.

La rappresentazione della regressione, se effettuata senza protesta alcuna, protesta contro una costituzione del mondo che obbedisce così docilmente alla legge della regressione da non poter disporre in realtà più di nessun concetto contrastante da poterle opporre. Si vigila che le cose siano solo così e non diversamente, e un sistema d'allarme dal dolce tintinnio annuncia che cosa si adatti e che cosa non si adatti alla topografia della commedia. Beckett tace per delicatezza ciò che è delicato non meno di ciò che è brutale. La vanità del singolo che accusa la società mentre anche il suo diritto si aggiunge al cumulo dei torti di tutti i singoli, alla sciagura universale, si manifesta in penose vacue declamazioni come la poesia *An die Deutschen* di Karl Wolfskehl. Tale retorica esortativa è condannata a essere una vuota frase perché è giunta troppo tardi, perché ha perduto l'attimo fuggente. Nulla di simile in Beckett. Anche l'opinione che egli rappresenti negativamente la negatività dell'epoca si adatterebbe ai piani per cui nei paesi satelliti dell'Europa orientale – dove la rivoluzione è stata realizzata come un semplice atto amministrativo – ci si dovrebbe ora dedicare lieti e contenti al rispecchiamento di un'epoca a sua volta lieta e contenta. Quand'è privo di ogni capacità di rispecchiamento, il gioco con elementi della realtà che non occupi una sua posizione e che trovi la felicità in una libertà non dissimile da quella di un'attività imposta dall'esterno, rivela più di quanto potrebbe un delatore dichiarato. Solo in silenzio si può pronunciare il nome della sciagura. Nell'orrore dell'ultima sventura si accende l'orrore del tutto: ma solo in esso, e non nel rapporto con le origini. Il nome generale della specie «uomo» non si adatta al paesaggio linguistico beckettiano: per lui l'uomo è ormai solo quello che è diventato. Sarà, utopicamente, il giudizio universale a giudicare della specie. Ma nello spirito deve ancora riflettersi il lamento che ormai non è più possibile nessun lamento. Nessun pianto scioglie la corazza: rimane solo il volto su cui le lacrime si sono disseccate. Ciò si basa su un comportamento artistico denunciato come disumano da coloro la cui umanità si è già trasformata in pubblicità per l'inumano, anche se non ne hanno affatto il sospetto. È questo certo il più interiore dei motivi per cui Beckett si abbassa all'uomo abbruttito: la sua poesia cela il proprio volto, ed è questo uno dei motivi della sua assurdità.

Le catastrofi cui si ispira *Finale di partita*, hanno mandato all'aria quell'individuo la cui sostanzialità e absolutezza costituiva l'elemento in comune di Kierkegaard, Jaspers e la versione sartriana dell'esistenzialismo.

Ma mentre quest'ultima aveva confermato alle vittime dei campi di concentramento la libertà di accettare o di negare interiormente il martirio che avevano sofferto, il *Finale di partita* distrugge illusioni di tal sorta. Il singolo stesso, in quanto categoria storica, in quanto risultato del processo di alienazione capitalistico e insieme caparbia opposizione ad esso, si è a sua volta manifestato come un dato transitorio. La posizione individualistica fu polarmente propria dei primi passi ontologici di ogni esistenzialismo, anche dell'esistenzialismo di *Essere e tempo*. Il teatro di Beckett la abbandona come un bunker antiquato. L'esperienza individuale, nella sua ristrettezza e casualità, non ha ricevuto da nessuna parte l'autorità per esplicitarsi come sigla dell'essere, salvo confermarsi come carattere basilare dell'essere. Ma proprio questa è la non-verità. Fallace l'immediatezza dell'individuazione: ciò che è oggetto d'esperienza dell'uomo singolo è mediato, condizionato. Il *Finale di partita* suppone che la pretesa dell'individuo alla autonomia e all'essere sia divenuta inattendibile. Ma mentre la prigione dell'individuazione viene indagata come prigione e insieme come apparenza (e la scenografia è l'*imago* di tale autoriflessione) l'arte non riesce tuttavia a sciogliere l'incantesimo della soggettività spezzata, ma solo a rendere sensibile il solipsismo. Beckett urta così contro la antinomia presente dell'arte. Insostenibile la posizione del soggetto assoluto, che un tempo usciva fuori come parvenza di un tutto esorbitante da cui soltanto era determinata: l'espressionismo invecchia. Ma il passaggio all'universalità vincolante della realtà oggettuale, capace di arrestare l'apparenza dell'individuazione, è negato all'arte. Mentre infatti l'arte è separata non per gradi ma per categorie dall'intuizione discorsiva del reale, in essa vale solo ciò che è inglobato nello stadio della soggettività, ciò che questa può controllare. Riesce a concepire la conciliazione, che è il suo principio primo, solo come conciliazione di componenti alienate. Se simulasse lo stadio della conciliazione disertando il mero mondo degli oggetti, negherebbe se stessa. Ciò che viene smerciato come realismo socialista non è, come si assicura, al di sopra ma al di sotto del soggettivismo e ne costituisce a un tempo il complemento preartistico: l'atteggiamento umanitario dell'espressionismo alla Werfel e il *reportage* sociale condito con l'ideologia si adattano perfettamente l'uno nell'altro. La realtà non conciliata non tollera in arte la conciliazione con l'oggetto; il realismo, che non arriva a cogliere l'esperienza soggettiva e tanto meno ad andare oltre essa, non può che mimarla. La dignità dell'arte oggi non si misura sul fatto che sfugga

felicemente o con abilità a quell'antinomia, ma sul fatto che la sappia portare a compimento. In tal senso *Finale di partita* è esemplare: si rassegna all'impossibilità di rappresentare ancora qualcosa nelle opere d'arte come usava nell'Ottocento, di elaborare degli argomenti, e alla certezza che anche le reazioni soggettive – mediatrici della legge formale invece che di ogni possibilità riproduttiva – non sono un dato primo e assoluto ma un dato ultimo, oggettivamente posto. Qualsiasi contenuto della soggettività, che necessariamente ipostatizza se stessa, è orma e ombra di quel mondo da cui essa si ritrae per non dover servire all'apparenza e all'adattamento che il mondo esige. A questa situazione Beckett non risponde con un repertorio di mezzi imperituri ma con ciò che le tendenze antagonistiche permettono ancora, in maniera precaria e salvo revoca. Il suo modo di fare del teatro assomiglia al divertimento che forse si provava nella vecchia Germania a gironzolare tra i pali di confine che dividevano il Baden dalla Baviera, quasi che essi recingessero una contrada di libertà. *Finale di partita* si svolge in una zona di equivalenza assoluta (*Indifferenz*) tra interno ed esterno, neutrale sia rispetto ai contenuti senza i quali la soggettività non sarebbe in grado di rinunciare a sé e neppure di essere, sia rispetto a un'animazione che rende confusi i contenuti stessi quasi avesse alitato sul vetro attraverso cui essi traspaiono. I suoi contenuti sono così limitati che il formalismo estetico si salva ironicamente dai suoi avversari di est e di ovest, i maniaci dei contenuti del Diamat (materialismo dialettico) e i pontefici dell'asserzione pura. Il concretismo dei lemuri, cui l'orizzonte è andato doppiamente perduto passa direttamente all'astrazione estrema. Il livello stesso dei contenuti determina un procedimento mediante cui essi – sia pure sfiorati nella loro fugacità – si avvicinano a forme geometriche: i dati più limitati divengono onnicomprensivi. Localizzato in tale zona, *Finale di partita* corbella lo spettatore con la suggestione di un fattore simbolico che invece esso rifiuta similmente all'opera di Kafka. Poiché nessuna circostanza di fatto è solo ciò che è, ciascuna appare come l'indizio di un dato interiore: ma codesta interiorità di cui quella circostanza sarebbe l'indizio, non esiste più, e cotali indizi non significano altro che questo. La ferrea ragione di realtà e di personaggi cui questo dramma si limita e con cui riesce a tirare avanti, è tutt'uno con ciò che rimane del soggetto, dello spirito e dell'anima al cospetto della catastrofe permanente: dello spirito, scaturito dalla mimesi, rimane la ridicola imitazione; dell'anima, regista di se stessa, la disumana

sentimentalità; del soggetto, la sua determinazione più astratta, cioè di esserci e per ciò stesso di essere in colpa. Le figure di Beckett si comportano in una maniera primitivo-behaviouristica corrispondente alle condizioni che ci sarebbero dopo la catastrofe: esse sono talmente mutilate da questa che non potrebbero reagire diversamente. Sono mosche che si contraggono dopo che lo scacciamosche le ha già mezzo spappolate. Il *principium stilisationis* estetico fa lo stesso con gli uomini. I soggetti, completamente ricacciati su se stessi, assenza di mondo fatta carne, non sono altro che le meschine cose reali del loro mondo raggrinzito a necessità corporale, vuote *personae* davvero ridotte a vuoti corpi di risonanza. La loro *phyness* è il risultato del disincantamento dello spirito in quanto mitologia. Per battere la storia e forse riuscire così a sopravvivere, *Finale di partita* si pone al nadir rispetto a ciò che allo zenit della filosofia requisiva la costruzione del soggetto-oggetto: la pura identità diventa identità dell'individuo annientato, identità di soggetto e oggetto nello stadio della piena alienazione. In Kafka i significati erano decapitati o perturbati, mentre Beckett dà l'ordine di arrestarsi alla cattiva infinità degli obiettivi: essa ha per lui un senso nella mancanza di senso. È questa oggettivamente, senz'ombra di intenzione polemica, la sua risposta alla filosofia esistenziale che, protetta dalle ambiguità del concetto di senso, trasfigura in senso la mancanza stessa di senso, dandole prima il nome di deiezione (*Geworfenheit*) e poi di assurdità. A quel concetto Beckett non contrappone una visione del mondo, ma lo piglia in parola. Una volta demoliti i caratteri del senso dell'esserci, dall'assurdo non risulta un dato universale – che in tal modo l'assurdo tornerebbe a costituire un'idea – ma risultano meste particolarità che si beffano del concetto e che sono come uno strato di utensili di un'abitazione di fortuna: ghiacciaie, paralisi, cecità, sgradevoli funzioni corporali, tutto in attesa di evacuazione. È uno strato non simbolico: esso è al livello dello stadio postpsicologico, quale si verifica nei vecchi e nei torturati.

Trascinate fuori dall'interiorità, le situazioni affettive di Heidegger, le situazioni di Jaspers sono diventate materialistiche. In loro l'ipostasi dell'individuo e quella della situazione andavano d'accordo: la situazione era né più né meno l'esserci nel tempo, totalità di un singolo individuo vivente inteso come dato di certezza primaria. Essa presupponeva l'identità della persona. Beckett, buon allievo di Proust e amico di Joyce, restituisce al concetto di situazione quello che esso dice e quello che la filosofia – che ne

abusa – faceva scomparire: la dissociazione dell'unità di coscienza in elementi disparati, la non-identità. Ma non appena il soggetto non è più con certezza identico a se stesso, non è più un nesso significante in sé concluso, ecco che anche il confine che lo separa dall'esterno si dilegua, e le situazioni dell'interiorità diventano contemporaneamente situazioni della natura fisica. Il tribunale che giudica l'individualità, la quale nell'esistenzialismo costituiva il nucleo idealistico ed era preservata come tale, condanna l'idealismo. La non-identità è sia la dissoluzione storica dell'unità del soggetto, sia il presentarsi di ciò che non è di per sé soggetto. Questo modifica quello che può essere il concetto di situazione, definita da Jaspers come «una realtà per un soggetto che è interessato ad essa in quanto esserci»¹¹. Jaspers subordina il concetto di situazione al soggetto presentato come stabile e identico, e insieme suppone che la situazione si arricchisca di senso grazie alla relazione con questo soggetto. Subito dopo infatti egli la chiama anche «una realtà non solo basata sulle leggi di natura, ma piuttosto una realtà che è investita di senso» e che peraltro, cosa abbastanza singolare, già in lui non dev'essere «né psichica né fisica, ma le due cose insieme»¹². Ma mentre nell'idea di Beckett la situazione diventa di fatto l'una cosa e l'altra, essa perde i suoi dati costitutivi esistenzial-ontologici, che sono l'identità della persona e il senso. Questo fatto si rivela clamorosamente nel concetto della situazione-limite, anch'esso derivante da Jaspers: «Situazioni quali quella che io mi trovo sempre in determinate situazioni, che non posso vivere senza lotta e senza dolore, che inevitabilmente mi assumo una colpa, che devo morire, le chiamo situazioni-limite. Esse non si mutano, ma cambiano solo nella loro parvenza; riferite al nostro esserci, sono definitive»¹³. La struttura interna di *Finale di partita* accoglie queste asserzioni fingendo sardonicamente di non avere ben capito. Saggezza come quella racchiusa nella frase «che non posso vivere senza dolore, che inevitabilmente mi assumo una colpa, che devo morire» perdono la loro scipitezza nel momento in cui vengono calate giù dalla loro apriorità e riportate nella parvenza. Si rompe allora il nobile e l'affermativo con cui a partire da Hegel la filosofia suole adornare la pigra esistenza: il non-concettuale viene sussunto sotto un concetto che spazza via d'incanto la differenza che si vuole ampollosamente definire ontologica. Beckett rimette in piedi la filosofia esistenziale. *Finale di partita* è una reazione alla comicità e all'incongruenza ideologica di proposizioni come «la *bravura* nella situazione-limite è l'atteggiamento di fronte alla morte quale possibilità

indeterminata dell'esser-se-stesso»¹⁴, che Beckett le conosca o no. La miseria dei partecipanti al *Finale di partita* è la miseria della filosofia.

Le situazioni beckettiane di cui si compone questo dramma sono la negativa di una realtà investita di senso. Il loro modello è dato dalle situazioni dell'esistenza empirica: queste, non appena isolate, vengono private – attraverso la perdita dell'unità della persona – del loro nesso psicologico, razionale in quanto volto a uno scopo, e acquistano un'espressione irresistibile, l'espressione dell'orrore. Sono situazioni che s'incontrano già nella prassi dell'espressionismo. Il raccapriccio che l'insegnante elementare Mager – il personaggio dei romanzi di Leonhard Frank – diffonde intorno a sé e che è la causa del suo assassinio, diventa evidente nella descrizione della maniera minuziosa con cui egli sbuccia una mela davanti alla classe. Quell'atteggiamento di cautela, che sembra così innocente, è immagine del sadismo: vedere uno che se la prende calma è come vedere uno che ritarda una punizione atroce. Il trattamento beckettiano delle situazioni, che è il derivato panico e artificioso dell'ingenua comicità del tempo andato, è facilitato nell'esprimersi da una circostanza di fatto già osservata in Proust. Heinrich Rickert, che nello scritto postumo *Unmittelbarkeit und Sinndeutung* esamina la possibilità di una fisionomia dello spirito, dell'«anima», di un paesaggio o di un'opera d'arte intesa non come semplice proiezione¹⁵, cita un passaggio di Ernst Curtius: questi ritiene «giusto solo fino a un certo punto... vedere in Proust solo o soprattutto un grande psicologo. È questa una definizione che si adatta con esattezza a uno Stendhal, che... segue in tal senso la tradizione cartesiana dello spirito francese. Ma Proust non riconosce la separazione tra la sostanza pensante e la sostanza nello spazio, non divide il mondo in dato psichico e fisico. Osservare la sua opera dalla prospettiva del “romanzo psicologico” vuol dire disconoscerne il significato. Il mondo delle cose sensibili occupa nei libri di Proust lo stesso spazio del mondo della psiche». Oppure: «Se Proust è uno psicologo, lo è in un senso del tutto nuovo, in quanto cioè immerge tutto ciò che è reale, e anche l'intuizione sensibile, in un fluido psichico». Per indicare «che qui il concetto corrente di “mondo psichico” non è pertinente» Rickert cita nuovamente Curtius: «Così però il concetto di “psicologico” ha perduto il suo opposto, e proprio per questo non serve più all'intento di caratterizzazione»¹⁶. La fisiognomica dell'espressione oggettiva conserva sempre qualcosa di enigmatico. Le situazioni dicono qualcosa: ma che cosa?

E qui l'arte stessa, in quanto compendio di situazioni, si avvicina a quella fisiognomica, unisce la determinazione estrema col suo radicale opposto. In Beckett questa contraddizione viene rovesciata all'esterno: ciò che di solito si trincerava dietro la facciata comunicativa, è condannato ad apparire. Per una mistica tradizione sotterranea, Proust dà ancora un valore affermativo a tale fisiognomica, quasi che l'involontario ricordo rivelasse un linguaggio segreto delle cose; in Beckett essa diventa il linguaggio di ciò che non è più umano. Le situazioni beckettiane sono le controfigure di quell'inestinguibile evocato nelle situazioni di Proust, sono strappate al flusso della schizofrenia, che è ciò da cui i sani impauriti si difendono lanciando grida d'aiuto. Nell'ambito della schizofrenia la commedia di Beckett rimane padrona di se stessa, e anzi la induce a riflettere:

HAMM Ho conosciuto un pazzo che credeva che la fine del mondo ci fosse già stata. Dipingeva. Gli volevo bene. Andavo a trovarlo, al manicomio. Lo prendevo per mano e lo tiravo davanti alla finestra. Ma guarda! Là. Tutto quel grano che spunta! E là! Guarda! Le vele dei pescherecci! Tutta questa bellezza! (*Pausa*). Lui liberava la mano e tornava nel suo angolo. Spaventato. Aveva visto solo ceneri. (*Pausa*). Lui solo era sopravvissuto. (*Pausa*). Dimenticato. (*Pausa*). Sembra che questi casi non siano... non fossero così... rari¹⁷.

L'osservazione del pazzo potrebbe coincidere con quella di Clov che spia su comando dalla finestra. L'unico fatto per cui *Finale di partita* non rimane al livello più basso è che esso scuote se stesso dal sonno come un sonnambulo: negazione della negatività. Beckett ha in mente ad esempio un uomo di media età di complessione apoplettica, che fa la sua siesta pomeridiana con un panno sugli occhi per proteggersi dalla luce o dalle mosche, panno che non permette di riconoscerlo. Questa immagine media, certo non insolita da un punto di vista ottico, diventa un indizio preciso non appena ci si avveda della perdita di identità di quel volto, della possibilità che esso sia velato come lo sono i morti, della repellenza della necessità fisiologica, la quale riducendo un uomo vivo al fatto corporeo, lo inquadra già tra i cadaveri¹⁸. Beckett insiste su tali aspetti finché l'atmosfera di familiarità quotidiana da cui provengono si sbiadisce e diviene irrilevante. All'inizio c'è il quadro di Hamm coperto da un vecchio lenzuolo, alla fine egli si avvicina al volto il fazzoletto, sua ultima proprietà:

HAMM Vecchio straccio! (*Pausa*). Tu... resterai con me¹⁹.

Tali situazioni, emancipate dal loro nesso e dal carattere dei personaggi, vengono inserite e strutturate in un nuovo nesso autonomo: è un procedimento simile a quello della musica, la quale combina insieme le intenzioni e i caratteri espressivi che in essa si immergono finché nel loro susseguirsi essa diventa una immagine che ha diritti suoi propri.

«Se riesco a tacere, e a restare tranquillo, mi sarò liberato del suono, e del movimento»²⁰.

Questo punto chiave della commedia rivela quel principio, forse come una reminiscenza del principio di cui Shakespeare si era servito nella scena degli attori dell'*Amleto*.

HAMM E poi parlare, presto, delle parole, come il bambino solitario che si mette in diversi, in due, in tre, per essere insieme, e parlare insieme, nella notte. (*Pausa*). Un istante dopo l'altro, pluf, pluf, come i chicchi di miglio di... (*cercando*)... di quel vecchio greco, e tutta la vita uno aspetta che questo gli formi una vita²¹.

Nel brivido del non-aver-fretta tali situazioni alludono all'indifferenza e alla superfluità di tutto ciò che il soggetto è comunque ancora in grado di fare. Hamm medita di far saldare i coperchi dei bidoni di spazzatura in cui alloggiano i suoi genitori, ma poi revoca questa decisione con le stesse parole relative al bisogno di urinare, per cui deve affrontare il tormento del catetere:

HAMM Non c'è fretta²².

Il vago ribrezzo dei flaconi di medicine, che risale al momento in cui ci si avvide che i genitori sono fisicamente caduchi, mortali, disfatti, ricompare nella seguente domanda:

HAMM Non è l'ora del mio calmante?²³.

Conversare non è ormai altro che una sofisticcheria di marca strindberghiana:

HAMM Ti senti nel tuo stato normale?

CLOV (*con stizza*) Ti dico che non mi lamento²⁴.

E un'altra volta:

HAMM Mi sento un po' troppo a sinistra. (*Clov sposta insensibilmente*

la poltrona. Pausa). Adesso mi sento un po' troppo a destra. (*Azione come sopra*). Mi sento un po' troppo avanti. (*Azione come sopra*). Adesso mi sento un po' troppo indietro. (*Azione come sopra*). Non startene lí (*Clov è dietro la poltrona*) mi fai paura.

CLOV (*torna al suo posto accanto alla poltrona*) Se potessi ammazzarlo morirei contento²⁵.

Ma lo stadio infimo del matrimonio è la situazione in cui ci si gratta:

NELL Sto per lasciarti.

NAGG Ma prima non potresti grattarmi un po'?

NELL No. (*Pausa*). Dove?

NAGG Nella schiena.

NELL No. (*Pausa*). Grattati contro il bordo.

NAGG È piú giú. Nel cavo.

NELL Che cavo?

NAGG Il cavo. (*Pausa*). Non puoi? (*Pausa*). Ieri mi hai grattato proprio in quel punto.

NELL (*elegiaca*) Ah, ieri!

NAGG Non puoi? (*Pausa*). Non vuoi che ti gratti un po' io? (*Pausa*). Piangi di nuovo?

NELL Tentavo²⁶.

Dopo che il padre congedato, maestro dei propri genitori, ha raccontato la storiella ebraica dei pantaloni e del mondo, famosa come storiella metafisica, scoppia egli stesso a riderci sopra. La vergogna che viene quando si ride delle proprie parole diventa un esistenziale: la vita è ancora e soltanto il compendio di tutto ciò di cui ci si dovrebbe vergognare. La soggettività desta sgomento, con la sua veste autoritaria, nella situazione in cui uno fischia e l'altro entra²⁷. Ma la vergogna recalcitra a qualcosa che ha un suo preciso valore nella scala sociale: nei punti in cui i borghesi si comportano come veri borghesi, essi imbrattano il concetto di umanità su cui si basa la loro esigenza specifica. I prototipi di Beckett sono storici anche per il fatto che egli presenta come elemento umano tipico solo le deformazioni recate agli uomini dalla forma della loro società. Non resta spazio per null'altro. Le cattive maniere e i tic del carattere normale, dilatati nel *Finale di partita* oltre ogni immaginabilità, sono quell'universalità – propria praticamente a tutte le classi e a tutti gli individui – di un tutto che si riproduce solo attraverso la

cattiva particolarità, gli interessi antagonistici dei soggetti. Ma poiché l'unica vita che c'è stata era sbagliata, il catalogo dei suoi difetti diventa il contrapposto dell'ontologia.

Questo fendersi in fattori non collegati tra loro né identici è tuttavia incatenato all'identità in un lavoro teatrale che non rinuncia al tradizionale elenco dei personaggi. La dissociazione come tale è possibile solo in contrasto con l'identità, solo se interferisce nel suo concetto: altrimenti sarebbe pura molteplicità, non polemica, innocente. La crisi storica dell'individuo si arresta intanto al singolo essere biologico, che è anche il suo luogo scenico. In Beckett il mutamento delle situazioni, che sguscia via senza incontrare resistenza alcuna da parte degli individui, cessa al livello dei corpi, che è il punto fino al quale le situazioni regrediscono. Commisurate a tale unità, le situazioni schizoidi sono comiche né più né meno delle illusioni dei sensi. Di qui il clownesco, rilevabile a prima vista, dei comportamenti e delle costellazioni dei personaggi di Beckett²⁸. La psicoanalisi spiega l'umorismo dei clown come una regressione a un gradino ontogenetico estremamente primitivo: ed ecco che la regressiva commedia beckettiana discende fino a quel gradino. Ma la risata cui essa induce dovrebbe soffocare i ridenti. Ecco che cosa è diventato l'umorismo, invecchiato come mediatore estetico, divenuto come tale ripugnante, privo ormai di ogni canone cui attenersi, privo di un luogo di conciliazione dove sarebbe possibile la risata, senza che ci sia qualcosa di innocente sospeso tra cielo e terra, che possa essere oggetto di riso. Ecco un doppio senso sul tempo atmosferico, che ha una precisa intenzione nella sua citrullaggine:

CLOV Ora ritorna l'allegria. (*Sale sulla scaletta, punta il cannocchiale sull'esterno. Gli sfugge di mano, cade. Pausa*). L'ho fatto apposta. (*Scende dalla scaletta, raccoglie il cannocchiale, lo esamina, lo punta sulla sala*) Vedo... una folla in delirio. (*Pausa*). Niente da dire, per far vedere lontano ti fa vedere lontano. (*Abbassa il cannocchiale, si volta verso Hamm*) Allora? Non si ride?²⁹.

L'umorismo stesso è sciocco, si è reso ridicolo (chi potrebbe ancora ridere su testi comici fondamentali come *Don Chisciotte* o *Gargantua?*), e Beckett esegue la condanna pronunciata contro di esso. Le facezie di individui deteriorati sono deteriorate anch'esse. Non raggiungono più nessuno: la loro forma decaduta, la freddura – propria peraltro in parte a

ciascuna facezia –, le ricopre come una crosta. Quando Hamm domanda a Clov, che guarda col cannocchiale, di che colore è l'esterno, e sussulta alla risposta «grigio», Clov si corregge con l'espressione «nero chiaro». È una copia deturpata dell'arguzia dell'*Avaro* di Molière dove la cassetina che si presume rubata viene descritta come grigio-rossa. Anche ai colori, come al motto di spirito, è stato succhiato il midollo. Una volta i due non-eroi ciechi e paralitici (il più forte è già l'uno e l'altro, il più debole lo diventerà ben presto) meditano su un «trucco», su una via d'uscita, «qualche sistema» tipo *Opera da tre soldi*, senza sapere se esso deve solo prolungare la vita e la pena, o por fine a entrambe con l'annientamento assoluto:

CLOV Ah, ho capito. (*Comincia a camminare in lungo e in largo, gli occhi fissi al suolo, le mani dietro la schiena. Si ferma*) Ho male alle gambe, un male da non credere. Ancora un po' e non potrò più pensare.

HAMM Non potrai lasciarmi. (*Clov riprende a camminare*) Che cosa fai?

CLOV Penso al trucco. (*Cammina*) Ah! (*Si ferma*).

HAMM Che pensatore! (*Pausa*). Allora?

CLOV Aspetta. (*Si concentra. Non molto convinto*) Sí... (*Pausa. Con maggior convinzione*) Sí. (*Alza la testa*) Ecco. Metto la sveglia³⁰.

Tutto questo rimanda alla storiella del circo Busch (a sua volta certamente ebraica alle origini) in cui lo sciocco Augusto, che ha sorpreso la moglie con l'amico sul sofà, non riesce a decidere se buttar fuori la moglie o l'amico, poiché vuol troppo bene a entrambi, e allora ricorre all'espedito di vendere il sofà. Ma anche la traccia della razionalità stupidamente sofistica è qui cancellata. Il fatto comico sta in ciò, che la comicità stessa svapora insieme al senso dell'arguzia. È lo stesso brivido che prova chi si sia già arrampicato sull'ultimo gradino di una scala, e salendo ancora capitati nel vuoto. Con estrema brutalità viene eseguita la condanna della risata, che da tempo ha la parte di colpa di quella brutalità stessa. Hamm fa soffrire la fame fino all'ultimo ai torsi dei genitori che nei bidoni della spazzatura sono ridotti come due bambinetti: è il trionfo del figlio in veste di padre. Su questo tema si svolge una chiacchierata:

NAGG La mia pappa!

HAMM Maledetto progenitore!

NAGG La mia pappa!

HAMM Ah, la vecchiaia moderna! Mangiare, mangiare, non pensano ad altro. (*Dà un colpo di fischiotto. Entra Clov. Si ferma accanto alla poltrona*) Strano! Non volevi lasciarmi?

CLOV Oh, non ancora, non ancora.

NAGG La mia pappa!

HAMM Dagli la sua pappa.

CLOV Non c'è più pappa.

HAMM (*a Nagg*) Non c'è più pappa. Non avrai mai più della pappa³¹.

Al danno irrimediabile, il non-eroe aggiunge la derisione, lo sdegno verso i vecchi che non hanno più ritegno, esattamente come questi sono soliti altrimenti sdegnarsi con la gioventù indisciplinata. I due vecchi si dividono l'ultimo biscotto, e questo atto è tutto quello che in tale ambiente continua a vegetare in fatto di umanità: ma essa diventa ripugnante a causa della trascendentale bestialità, quel che rimane dell'amore diventa rumorosa intimità. Finché essi sono ancora uomini l'uomo si rivela con tutti i suoi difetti:

NELL Che volevi, cocco? (*Pausa*). È per scopare?

NAGG Dormivi?

NELL Oh no!

NAGG Bacetto.

NELL Non si può.

NAGG Proviamo.

Le teste si protendono faticosamente l'una verso l'altra, non riescono a toccarsi, si scostano³².

Le categorie drammatiche nel loro complesso seguono la stessa sorte dell'umorismo: tutte vengono parodiate. Ma non derise. A volersi esprimere enfaticamente, parodia significa impiego delle forme nell'epoca della loro impossibilità. La parodia dimostra tale impossibilità e modifica così le forme. Le tre categorie aristoteliche sono salvate, ma è in pericolo la vita stessa del dramma. Insieme alla soggettività (di cui *Finale di partita* è l'epilogo) il dramma perde anche l'eroe: della libertà conosce ormai solo il riflesso impotente e ridicolo di inutili decisioni³³. Anche in questo la commedia di Beckett è l'erede dei romanzi di Kafka. Egli sta a questo come i compositori seriali stanno a Schönberg: lo riflette ancora una volta in sé e lo rovescia

rendendo totale il suo principio. La critica che Beckett muove all'antico – critica che mette in rilievo irrefutabilmente la divergenza tra ciò che sta avvenendo e il linguaggio epico oggettualmente puro – cela la medesima difficoltà insita nel rapporto tra l'attuale composizione integrale e quella di Schönberg, che era internamente antagonistica: qual è mai la *raison d'être* delle forme, se si elimina la loro tensione rispetto a un fattore che è loro non omogeneo, senza peraltro che così si debba frenare il progresso della padronanza estetica sul materiale? *Finale di partita* ne vien fuori facendo proprio, rendendo «tematico», quel problema. Si basa proprio sugli elementi che rendono impossibile la riduzione teatrale dei romanzi di Kafka. I dati costitutivi del dramma compaiono dopo morti: esposizione, intreccio, azione, peripezia e catastrofe, divenuti ormai elementi scomposti, fanno ritorno in una necropsia drammaturgica; la catastrofe, per esempio, viene sostituita dall'informazione che non c'è più calmante³⁴. Quei fattori costitutivi sono crollati insieme col senso che una volta costituiva il polo di scarico del dramma. *Finale di partita* studia come in una provetta il dramma dell'epoca, che non tollera più nulla di quelli che sono i suoi stessi fattori componenti. Un esempio: al culmine dell'azione, come quintessenza dell'antitesi, come tensione suprema del filo drammatico, la tragedia aveva la sticomitia, cioè dei dialoghi dove ogni personaggio pronunciava un solo trimetro per volta. In seguito la forma della tragedia aveva rinunciato a questo mezzo: esso era divenuto ormai troppo distaccato a causa della stilizzazione e delle palesi rivendicazioni della società secolare. Beckett se ne serve di nuovo come se la detonazione avesse lasciato libero corso a ciò che era seppellito sotto il dramma. *Finale di partita* contiene dialoghi a mossa e contromossa, monosillabici, come a suo tempo il gioco di domanda e risposta tra il re accecato e il messo del fato. Ma nel punto in cui l'arco là si tendeva, qui gli interlocutori si allentano. Asmatici da ammutolire, non riescono più a realizzare la sintesi di periodi linguistici e balbettano frasi protocollari, chissà se analoghe a quelle dei positivisti o degli espressionisti. Il valore-limite della commedia beckettiana è il silenzio, che già all'inizio della tragedia moderna, con Shakespeare, era definito come un residuo. Lo specifico *terminus ad quem* di *Finale di partita* è l'Atto senza parole che lo segue quasi a mo' d'epilogo. Le parole suonano pretestuose perché l'ammutolimento non è riuscito ancora del tutto, e sono come voci d'accompagnamento del silenzio che esse disturbano.

È quasi possibile ricalcare punto per punto, da un punto di vista storico-letterario, la sorte che la forma ha avuto in *Finale di partita*. Nell'*Anitra selvatica* di Ibsen il fotografo decaduto Hjalmar Ekdal, che è già un non-eroe potenziale, dimentica di portare alla figlia adolescente Hedwig, come le aveva promesso, una leccornia dal ricco pranzo a cui era stato invitato – prudentemente senza famiglia – presso il vecchio Werle. Questo è motivato psicologicamente dal carattere trasandato ed egoistico del personaggio, ma acquista anche una motivazione simbolica rispetto a Hjalmar, allo svolgimento dell'azione, al senso del tutto, costituito dal vano sacrificio della giovanetta. È qui anticipata la posteriore teoria freudiana del lapsus. Freud spiega il lapsus mettendolo in rapporto con esperienze precedenti della persona, e anche con i suoi desideri e persino con la sua unità. L'ipotesi di Freud che «tutte le nostre esperienze hanno un senso»³⁵ traduce l'idea drammatica tradizionale in un realismo psicologico da cui Ibsen nella tragicommedia dell'*Anitra selvatica* riuscì impareggiabilmente a far scaturire ancora una volta la scintilla della forma. Una volta emancipato dalla sua determinazione psicologica, il simbolismo si reifica in un dato essente in sé: il simbolo diventa simbolistico, come avviene nelle ultime opere di Ibsen (si veda ad esempio, nel *John Gabriel Borkman*, la figura del contabile Foldal, che viene travolto dalla cosiddetta giovinezza). La contraddizione tra questo coerente simbolismo e un realismo conservatore è la ragione dei difetti degli ultimi lavori teatrali di Ibsen, ma proprio per questo è anche il fermento dell'opera dello Strindberg espressionista. In lui i simboli si liberano dall'uomo empirico e vengono intrecciati in un tappeto dove tutto e dove niente è simbolico, poiché tutto può voler dire qualsiasi cosa. Ormai non resta al dramma che accorgersi di quello che c'è di inevitabilmente ridicolo in questo pansimbolismo che si autoelimina, non gli resta che riprenderlo per utilizzarlo, ed ecco che l'assurdità beckettiana viene conseguita anche sul piano della dialettica formale immanente. Il non significare nulla diventa l'unico significato del suo teatro. Lo spavento più micidiale che possono provare i personaggi del dramma, o addirittura lo stesso dramma divenuto oggetto di parodia, è lo spavento fintamente comico di poter significare ancora qualcosa:

HAMM Non può darsi che noi... che noi... si abbia un qualche significato?

CLOV Un significato. Noi un significato! (*Breve risata*) Ah, questa è buona³⁶.

Anche il significato del linguaggio scompare insieme con questa possibilità, che per lungo tempo era stata schiacciata dal predominio di un apparato dove i singoli sono interscambiabili o superflui. Hamm, irritato dal dialogo dei genitori nei bidoni della spazzatura – un dialogo che rivela come il moto della vita si sia degradato fino all'idiozia –, diventa nervoso perché «non finirà mai» e domanda: «Ma di che cosa trovano modo di parlare, di che cosa c'è ancora modo di parlare?»³⁷. Tutta la commedia rimane pienamente su questo livello, è edificata su un divieto linguistico e lo esprime con la propria stessa compagine. Non evita con questo l'aporia del dramma espressionista, per cui il linguaggio, anche dove si contrae tendenzialmente in un semplice suono, non può sbarazzarsi del suo elemento semantico, non può diventare puramente mimetico³⁸ o gestuale; lo stesso avviene con le forme della pittura che si sono emancipate dall'oggettualità e che tuttavia non riescono a liberarsi del tutto dalla rassomiglianza con l'oggetto. I valori mimetici, una volta separati definitivamente da quelli semantici, cadono nell'arbitrio e nel caso, e infine in un nuovo tipo di convenzione. Il modo con cui Beckett risolve in *Finale di partita* questo problema è diverso dalla soluzione joyciana di *Finnegan's Wake*. Invece di tentare di liquidare l'elemento discorsivo del linguaggio con il puro e semplice suono, Beckett trasforma quell'elemento nello strumento della propria assurdità: è lo stesso rituale dei clown le cui ciarle diventano nonsense nel momento stesso in cui vengono recitate come se costituissero un senso. La dissoluzione del linguaggio, le parole e le frasi che si sono enfiate, nella bocca stessa dell'uomo, nel chiacchiericcio insieme stereotipo e scorretto dell'autoalienazione, penetra nell'*arcanum* estetico. Il nuovo linguaggio degli individui che stanno per ammutolire, un agglomerato di sfacciate frasi fatte, di collegamenti logici solo in apparenza, di parole galvanizzate che hanno il valore di marchi di fabbrica – eco confusa del mondo della réclame – tutto questo acquista nuove funzioni e diventa linguaggio di una poesia che nega il linguaggio³⁹. In questo Beckett si avvicina al teatro di Eugène Ionesco. Al centro di un posteriore lavoro teatrale beckettiano è l'*imago* del nastro magnetico: ebbene, il linguaggio di *Finale di partita* assomiglia al linguaggio di quel ripugnante gioco di società consistente nel registrare di nascosto le sciocchezze che si dicono durante un party per poi farle ascoltare a

umiliazione degli ospiti. Beckett approfondisce ed elabora lo choc che in cotali occasioni è malamente mascherato dalle risatine sceme. A chi non è capitato, dopo un'intensa lettura di Kafka, di osservare dovunque situazioni simili a quelle descritte nei suoi romanzi? Ecco che il linguaggio di Beckett provoca una salutare malattia dell'ammalato: ad ascoltarsi sul nastro, si trema pensando di parlare normalmente in quel modo. Capita da sempre che chi esce da un cinema creda di vedere in ciò che avviene casualmente per strada la continuazione della casualità pianificata del film stesso. Nel montaggio delle frasi fatte tratte dal linguaggio quotidiano si spalanca un baratro. «Ma cosa vuoi che ci sia all'orizzonte?»⁴⁰ domanda uno dei due personaggi con l'atto abituale dell'individuo ormai assuefatto, ben certo della indistruttibile noia dell'esistenza: ed ecco che quest'alzata di spalle fatto linguaggio risulta apocalittica proprio per via della sua estrema familiarità. L'impulso piatto e aggressivo del buon senso comune, insito nella frase «ma cosa vuoi che ci sia?», è forzato a confessare il proprio nichilismo. Poco più avanti Hamm, il padrone, ordina al sedicente servo Clov – in vista di compiere un'esibizione da circo equestre, e cioè l'inutile tentativo di spostare avanti e indietro una poltrona – di andare a prendere «il rampino». Segue un breve dialogo:

CLOV Fa' questo, fa' quello, e io lo faccio. Non mi rifiuto mai. Perché?
HAMM Non puoi.

CLOV Tra poco non lo farò più.

HAMM Non potrai più. (*Clov esce*). Ah, la gente, la gente, bisogna sempre spiegargli tutto⁴¹.

L'idea che «alla gente bisogna sempre spiegargli tutto» viene inculcata ogni giorno da milioni di superiori a milioni di subalterni. Il nonsenso che si vuole qui motivare (la dichiarazione di Hamm smentisce il suo stesso ordine) non soltanto è crudamente illuminato dalla stoltezza del cliché occultata dall'abitudine, ma è anche espresso contemporaneamente dall'inganno del parlarsi: gli individui, senza speranza lontani fra loro, non possono comunicare conversando, esattamente come i due vecchi storpi nei bidoni non arrivano a toccarsi. La comunicazione, legge universale della convenzione, annuncia che non è più possibile nessuna comunicazione. L'assurdità di ogni tentativo di parlare non è direttamente rivolta contro il realismo, ma si sviluppa da questo: infatti il linguaggio comunicativo postula, già solo con la sua forma sintattica, con la logicità, con le deduzioni e i

concetti ben saldi, la tesi della ragione sufficiente. Ma questa esigenza praticamente non viene più soddisfatta: gli uomini, nel parlarsi, in parte sono guidati dalla loro psicologia (l'inconscio prelogico), in parte mirano a scopi che, in quanto intesi alla pura e semplice autoconservazione, si allontanano dall'oggettività che la forma logica fa balenare. Il che oggi è comunque possibile dimostrare loro facendogli ascoltare i nastri coi loro discorsi. Per Freud e per Pareto la *ratio* della comunicazione verbale è sempre anche razionalizzazione. Ma la *ratio* stessa è nata dall'interesse all'autoconservazione, e per questo ogni razionalizzazione coartata sta a dimostrarle la sua irrazionalità. La contraddizione tra la facciata razionale e il dato indefettibilmente irrazionale costituisce già per se stessa l'assurdo. A Beckett non resta che metterla in risalto, trattarla come un principio selettivo ed ecco ripristinato il realismo, spogliato dall'apparenza della coerenza razionale.

Persino la forma sintattica della domanda e risposta è scalzata, giacché presuppone una schiettezza della cosa da dire che non esiste più (come non era sfuggito del resto a Huxley). Nella domanda è già implicita la risposta precostituita, il che condanna il gioco di domanda e risposta all'inservibile tentativo, illusorio nella sua nullità, di celare con il gesto linguistico della libertà l'illibertà del linguaggio informativo. Beckett strappa questo velo e anche quello della filosofia. Tutto ciò che così viene messo radicalmente in discussione di fronte al nulla impedisce a priori, grazie al pathos sottratto alla teologia, le conseguenze spaventevoli che si vanta di poter scatenare, e attraverso la configurazione della domanda si infila nella risposta dandole proprio quel senso che quella metteva in dubbio. Non per nulla nel fascismo e nel prefascismo distruttori di quel calibro poterono biasimare così arditamente l'intelletto distruttivo. Tuttavia Beckett mette in chiaro la menzogna del punto interrogativo: la domanda è diventata una domanda retorica. L'inferno esistenzialista assomiglia a un tunnel al cui centro si intravede già la luce dalla parte opposta; ma Beckett strappa i binari del dialogo, e il treno non arriva più dove c'è la luce. La vecchia tecnica wedekindiana del malinteso diviene totale, e il decorso dei dialoghi stessi si avvicina al principio di casualità del processo produttivo della letteratura. Ad ascoltarli, sembra che essi non seguano la logica di enunciazione e replica, e nemmeno si attengano al loro intersecarsi psicologico, ma che si basino su una forma d'ascolto affine a quella della musica emancipatasi dai moduli

prestabiliti. Il dramma sta ad ascoltare qual è la frase che viene dopo un'altra. L'assurdità del contenuto prende veramente spicco solo dal banale automatismo di tali domande. Il modello infantile di tutto questo è dato dai bambini che al giardino zoologico stanno ad aspettare quello che l'ippopotamo o lo scimpanzé si metteranno a fare di lì a un momento.

Il linguaggio si polarizza allo stadio della sua decomposizione. Qui diventa un *basic english*, un francese, un tedesco ridotti a singole parole, a ordini pronunciati arcaicamente nel gergo di un universale disprezzo, quale si può esprimere nella familiarità tra due contraenti inconciliabili, là diviene il complesso delle proprie forme vuote, di una grammatica privatasi di ogni rapporto col contenuto del linguaggio e dunque della propria funzione di sintesi. Le interiezioni, dio sa perché, sono accompagnate con frasi da esercizio scolastico. E anche questo Beckett lo strombazza ai quattro venti: una delle regole di gioco di *Finale di partita* è che i partner asociali – e con loro gli spettatori – scoprono reciprocamente le proprie carte. Hamm si sente un artista, e ha eletto a sua massima vitale il *qualis artifex pereo* di Nerone. Ma i racconti che ha in mente si incagliano nella sintassi:

HAMM Dov'ero rimasto? (*Pausa. Spento*) S'è rotto il filo, siamo rotti noi. (*Pausa*). Tra poco si rompe tutto⁴².

La logica barcolla tra i paradigmi. Hamm e Clov conversano nella loro maniera autoritaria, interrompendosi a vicenda:

HAMM Apri la finestra.

CLOV Per fare?

HAMM Voglio sentire il mare.

CLOV Non lo sentiresti.

HAMM Anche se tu aprissi la finestra?

CLOV No.

HAMM Allora non vale la pena di aprirla?

CLOV No.

HAMM (*con violenza*) Allora aprila! (*Clov sale sulla scaletta, apre la finestra. Pausa*). L'hai aperta?

CLOV Sí. (*Pausa*)⁴³.

Per poco non verrebbe fatto di cercare la chiave della commedia nell'ultimo «allora» di Hamm. Poiché non vale la pena di aprire la finestra, poiché Hamm non può sentire il mare (forse è prosciugato, forse non si

muove piú) Hamm insiste perché Clov apra: la superfluità di un'azione diventa ragione per farla, legittimazione a posteriori della fichtiana attività (*Tathandlung*) fine a se stessa. Così si presentano le operazioni attuali, e destano il sospetto che esse non abbiano mai avuto un senso molto diverso. La figura logica dell'assurdo la quale presenta come coerente l'opposto contraddittorio della coerenza, nega qualsiasi nesso significante che invece la logica sembra accordare, e convince quest'ultima della sua assurdità: essa infatti, col soggetto il predicato e la copula, ammannisce il non-identico come se fosse identico, come se germinasse nelle forme. L'assurdo non prende il posto della visione del mondo razionale ponendosi come visione del mondo tout court, bensí questa si realizza nell'assurdo.

L'armonia prestabilita della disperazione domina tra le forme e il contenuto residuo della commedia. Tutti insieme i personaggi del lavoro sono quattro. Due di essi sono eccessivamente rossi, come se la loro vitalità fosse una malattia cutanea; i due vecchi invece sono eccessivamente bianchi, come le patate quando incominciano a tallire in cantina. Nessuno dei quattro ha piú dei corpi funzionanti a dovere: i vecchi sono ridotti a due tronconi (le gambe non le hanno perse durante la catastrofe ma evidentemente in un incidente individuale di tandem, nelle Ardenne, «uscendo da Sedan»⁴⁴, dove di regola gli eserciti sogliono annientarsi a vicenda: non si creda che le cose sono cambiate poi tanto). Ma persino il ricordo della loro sventura ben determinata è invidiabile al cospetto dell'indeterminatezza della sventura generale, al punto che i due ci ridono sopra. A differenza dei padri e dei figli del teatro espressionistico, tutti e quattro hanno un nome proprio, e tutti e quattro sono tuttavia nomi monosillabici, *four letter words* come le parole oscene. I diminutivi pratici e familiari, prediletti nei paesi anglosassoni, si rivelano come tronconi di nomi. Piú o meno in uso, anche se obsoleto, è solo il nome della vecchia madre, Nell: è un nome che Dickens ha usato per il commovente fanciullo dell'*Old curiosity shop*. Gli altri tre nomi sembrano inventati per un'edicola per manifesti pubblicitari. Il vecchio si chiama Nagg, associato all'inglese *nagging* o forse anche al tedesco, nel senso che la cara coppia mantiene i suoi rapporti d'affetto con il rosicchiare (*Nagen*) in comune. Discutono se è stata cambiata la segatura nei loro bidoni: ma non è segatura, è sabbia. Nagg appura che una volta era segatura, e Nell risponde annoiata: «già»⁴⁵, col fare di una moglie che lascia cadere con malignità le asserzioni sempre uguali che il marito continua a ripetere. Ma per quanto la

discussione sulla segatura e la sabbia sia meschina, la differenza nel resto dell'azione è invece decisiva, in quanto essa è costituita dal passaggio dal minimo al nulla. Beckett può rivendicare per sé quella capacità di dire il massimo con estrema discrezione, che Benjamin lodava in Baudelaire⁴⁶: la consolazione generale che le cose potrebbero andare anche peggio, diventa un verdetto di condanna. Nel regno che sta tra la vita e la morte, dove non è nemmeno più possibile soffrire, la differenza tra segatura e sabbia diventa una differenza universale: la segatura, misero sottoprodotto del mondo delle cose, viene a mancare, e il fatto di non poterne più disporre inasprisce la condanna di morte a vita. I due alloggiano in secchi per le immondizie (del resto un motivo analogo si trova in *Camino real* di Tennessee Williams, certamente senza che si possa stabilire una relazione di dipendenza tra le due commedie), e questo significa, come fa Kafka, prendere in parola una frase fatta della conversazione quotidiana. «Oggigiorno i vecchi si buttano nella spazzatura»: e così avviene. *Finale di partita* è gerontologia genuina. Rispetto alla quantità di lavoro socialmente utile che non sono più in grado di svolgere, i vecchi sono superflui e si dovrebbero gettar via; tutto questo viene sottratto alle frottole scientifiche di una previdenza che dà risalto a ciò che nega. *Finale di partita* prepara a una condizione in cui tutti, nell'alzare il coperchio del primo bidone per immondizie che incontrano, si aspettano di trovarci dentro i genitori. Il nesso naturale di ciò che vive è diventato un rifiuto organico. I nazisti hanno abbattuto irrevocabilmente il tabù dell'età senile: i bidoni d'immondizia di Beckett sono emblemi della civiltà ricostruita dopo Auschwitz. L'azione secondaria della commedia giunge oltre ogni aspettativa, alla morte dei due vecchi. Gli si rifiuta il loro alimento infantile, la loro pappa, e la si sostituisce con un biscotto che non possono masticare perché sono senza denti, e infine essi soffocano perché l'ultimo uomo è troppo delicato per accordare la vita ai penultimi uomini. Questo svolgimento è agganciato all'azione principale per il fatto che la fine dei due vecchi affretta quell'esito conclusivo la cui possibilità costituisce il momento della tensione della commedia. È una variazione di Amleto: crepare o crepare, questo è il problema.

Il nome dell'eroe beckettiano è una rabbiosa abbreviazione di quello dell'eroe shakespeariano: il nome del soggetto drammatico liquidato è insomma un'abbreviazione del nome del primo soggetto drammatico che sia esistito. C'è anche un'associazione col nome di uno dei figli di Noè, e

dunque col diluvio universale: si tratta del progenitore di tutti i popoli negri il quale, in una negazione freudiana, sostituisce la razza bianca dei padroni. Infine, *ham actor* in inglese vuol dire guitto. Lo Hamm di Beckett, cui è affidato il potere spirituale delle somme chiavi e che è contemporaneamente impotente, recita colui che egli non è più come se avesse letto quella recentissima letteratura sociologica che definisce lo *zoon politikon* come un ruolo teatrale. Era una personalità d'attore chi si atteggiava con abilità così come si atteggia ora il misero Hamm: forse poteva essere originariamente una parte di teatro, una natura che si spaccia per soprannatura. Il mutamento delle situazioni della commedia determina una delle parti di Hamm; a un certo punto c'è un'indicazione di regia che raccomanda drasticamente a Hamm di assumere «il tono dell'intelligenza», mentre durante il suo circostanziato racconto affetta il «tono da narratore». Il ricordo dell'irreparabile diventa una frode: la dissoluzione attuale condanna retrospettivamente la continuità della vita come se fosse fittizia essa stessa eppure la vita era diventata tale solo grazie a quella continuità. Il divario tra l'accento di uomini che raccontano e quello di uomini che parlano senza mediazioni, giudica il principio d'identità. I due toni si alternano nel lungo discorso di Hamm, che è una specie di aria senza musica inserita nella commedia. Nei punti di rottura egli fa pausa, quelle pause d'effetto proprie dell'interprete emerito. Alla norma dell'esistenzialismo secondo cui gli uomini, non potendo più essere nient'altro, devono essere se stessi, *Finale di partita* contrappone un'antitesi: proprio questo «stesso» non è più lo «stesso», ma è lo scimmiettamento di un dato non esistente. La mendacità di Hamm scopre la menzogna insita nel dire «io» attribuendosi in tal modo quella sostanzialità il cui contrario è il contenuto di quello che l'io racchiude. Ciò che è durevole è, in quanto compendio dell'effimero, l'ideologia di questo, mentre del pensiero, che costituiva il contenuto di verità del soggetto, si conserva solo il guscio gestuale. I due agiscono come se riflettessero a qualcosa senza riflettere:

HAMM Effettivamente sono cose buffe. Vuoi che facciamo una bella risata a crepapelle insieme?

CLOV (*dopo aver riflettuto*) Non potrei più ridere a crepapelle, oggi.

HAMM (*dopo aver riflettuto*) Nemmeno io. (*Pausa*)⁴⁷.

L'antagonista di Hamm è quello che in realtà è perfino nel nome, un

clown ulteriormente leso con la recisione della lettera finale. Di suono affine è inoltre una espressione ormai invecchiata per indicare il piede di cavallo del diavolo⁴⁸, e ancora una parola corrente per guanto⁴⁹. Clov è il diavolo del suo maestro, cui rivolge la minaccia peggiore, e cioè di abbandonarlo; ed è insieme il «guanto» che serve a Hamm per toccare il mondo delle cose, dato che egli non può più arrivarci direttamente. Non solo la figura di Clov, ma anche il suo rapporto con Hamm, è costruito in base ad associazioni di questo tipo. Sulla copertina della vecchia edizione per pianoforte del *Ragtime* per undici strumenti di Stravinsky (uno dei pezzi più significativi della fase surrealista di questo musicista), c'è un disegno di Picasso che mostra – probabilmente per influsso del titolo «Rag»⁵⁰ – due figure di straccioni, predecessori dei vagabondi Vladimiro ed Estragone che aspettano il signor Godot.

Il magistrale disegno picassiano è avviluppato in una linea continuata: lo sketch a due di *Finale di partita*, e così pure le ripetizioni deteriorate di cui Beckett continua a servirsi irresistibilmente in tutta la sua produzione, sono conformi allo spirito di quell'illustrazione. In esse la storia è annullata. La costrizione alla ripetizione è ricopiata dal comportamento regressivo del carcerato, che ripete incessantemente gli stessi tentativi. Uno dei motivi non ultimi per cui Beckett si collega con le più recenti tendenze della musica è che egli, occidentale per eccellenza, amalgama elementi tipici del periodo più radicale della produzione stravinskyana – come l'opprimente staticità della continuità disgregata – con mezzi espressivi e costruttivi avanzati, derivati dalla scuola di Schönberg. Anche Hamm e Clov sono come disegnati in una sola linea continua: non è loro concessa l'individuazione in una monade autonoma nella sua nettezza. Non possono vivere l'uno senza l'altro. Il potere di Hamm su Clov sembra stia nel fatto che soltanto lui sa come si fa ad aprire la dispensa: è come il principale che è l'unico a conoscere la combinazione del lucchetto della cassa. Sarebbe pronto a svelargli il segreto se Clov giurasse di «liquidare» lui, o «noi». In un passaggio estremamente caratteristico per la tessitura della commedia, Clov risponde: «Non potrei liquidarti»; e come se la commedia si beffasse dell'uomo che mette giudizio, Hamm dice: «Allora non mi liquiderai»⁵¹. Egli non può fare a meno di Clov perché solo lui è ancora in grado di compiere le azioni atte a tenere entrambi in vita. Ma il valore di questo è dubbio poiché – come il capitano della nave fantasma – entrambi devono temere di non poter morire. Un possibile

mutamento in tutto questo sarebbe ben poco, eppure sarebbe già tutto. L'azione consta di questo movimento, ovvero del non verificarsi di questo movimento. Naturalmente non è che esso si espliciti assai più di quanto non si espliciti la frase «qualcosa sta seguendo il suo corso»⁵², ripetuta con una funzione di motivo tematico e astratta come la pura forma del tempo. La dialettica hegeliana del padrone e del servo, cui già ha accennato Günther Anders a proposito di Godot, viene derisa, non viene certo configurata secondo gli usi dell'estetica tradizionale. Il servo non può più afferrare le briglie per liberarsi del dominio del padrone. Mutilato, non ne avrebbe praticamente la possibilità, mentre è comunque troppo tardi perché possa agire spontaneamente, almeno in base alla meridiana storico-filosofica della commedia. A Clov non resta che emigrare nel mondo – che per quei personaggi segregati non esiste – con qualche buona probabilità di morire nel compiere tale atto. Non può nemmeno contare sulla libertà di scegliere la morte. In effetti riesce a decidere di andarsene, ed entra come se volesse accomiarsi: «Panama, giacca di tweed, impermeabile sul braccio, ombrello, valigia»⁵³, con un effetto di chiusa che ha una sua forza musicale; ma non lo si vede poi uscire perché «impassibile, gli occhi fissi su Hamm..., resterà immobile fino alla fine»⁵⁴. È un'allegoria svuotata del suo obiettivo, ed è identica all'inizio della commedia, a parte le differenze che possono essere decisive o anche del tutto indifferenti. Nessuno spettatore, nessun filosofo sarebbe in grado di dire se non ricomincia tutto da capo. La dialettica oscilla penzoloni.

Nel suo insieme l'azione di questa commedia è composta secondo criteri musicali, si basa su due temi come un tempo la doppia fuga. Il primo tema è che bisogna farla finita, è la negazione schopenhaueriana, divenuta inconsistente, della volontà di vivere. Questo tema è intonato da Hamm: i personaggi, non più tali, diventano strumenti della propria situazione, come se dovessero eseguire della musica da camera. «Hamm, che in *Finale di partita* siede nella poltrona a rotelle cieco e immobile, è tra tutti i bizzarri strumenti di Beckett, il più ricco di suoni, quello che ha la sonorità più sorprendente»⁵⁵. La non-identità di Hamm con se stesso è il movente del decorso della commedia. Mentre vuole la fine, intesa come fine del tormento di un'esistenza cattiva nella sua infinità, egli si preoccupa della propria vita come un signore degli infausti tempi felici. Troppo cari gli sono i più scadenti beni paraferali della salute. Ma non teme la morte, bensì teme che essa

possa andare a vuoto: echeggia il motivo kafkiano del cacciatore Gracco⁵⁶. Il fatto che Clov, destinato a guardar fuori non scorga una vela né un filo di fumo, il fatto che non si muova più né un topo né un insetto, coi quali la sventura potrebbe cominciare daccapo, che non si muova neppure l'unico fanciullo forse sopravvissuto (che pure rappresenterebbe la speranza e che egli aspetta con impazienza come il massacratore Erode attendeva l'*agnus dei*), tutto questo ha per lui la stessa importanza che hanno le sue necessità corporali. L'insetticida, che sin dall'inizio tende implicitamente al campo di sterminio, diventa il prodotto finale del dominio dell'uomo sulla natura, dominio che liquida se stesso. L'unico contenuto della vita è ancora che non esista nulla di vivente. Tutto ciò che è va livellato a una vita che è morte, al dominio astratto. Il secondo tema è associato a Clov, il servo. Dopo una storia peraltro assai oscura egli corse da Hamm, in cerca di protezione; eppure egli ha anche qualcosa del figlio del patriarca impotente nonostante la sua rabbia. Rifiutare obbedienza a una persona impotente è la cosa più difficile, e gli esseri più insignificanti e superati si oppongono irresistibilmente ad essere soppressi. Le due azioni sono contrappuntate tra loro per il fatto che la volontà di morte di Hamm è tutt'uno con il suo principio vitale, mentre la volontà di vita di Clov potrebbe provocare la morte di entrambi; Clov dice: «Fuori di qui è la morte»⁵⁷. Ma anche l'antitesi tra i due eroi non è fissata, e i loro impulsi si mescolano tra loro: proprio Clov è il primo a parlare della fine. Lo schema di tutto l'impianto della commedia è il finale di partita al gioco degli scacchi, una situazione tipica e in qualche modo regolata da precise norme, separata con una cesura dalla parte centrale della partita e dalle sue combinazioni. Tutte queste parti mancano anche nella commedia, dove l'intreccio e l'azione sono tacitamente differiti. Solo degli sbagli intenzionali o degli infortuni – ad esempio, la possibilità che da qualche parte cresca ancora qualcosa di vivente – potrebbero determinare degli imprevisti, e non certo l'abilità dell'intelletto. Il campo è quasi deserto: quello che è avvenuto in precedenza si può intuire stentatamente solo osservando le posizioni dei pochi personaggi. Hamm è il re, il centro di tutto, che personalmente non è in grado di fare nulla. La sproporzione tra il gioco degli scacchi inteso come passatempo e lo sforzo eccessivo che implica, diventa sulla scena sproporzione tra i personaggi che si comportano come atleti e il peso irrilevante di quello che fanno. Non è chiaro se la partita finirà in stallo, o con uno scacco eterno, o se vincerà Clov: essere certi di un

risultato sarebbe ottenere già fin troppo senso. E poi la cosa non è così importante, perché con una fine in stallo tutto finirebbe nella quiete come con lo scacco matto. Per il resto l'unica cosa che turba la perfezione di questo cerchio è l'immagine fugace di quel bambino⁵⁸, labilissima reminiscenza di Fortinbras o del re dei bambini. Ma l'obliqua luce che questa immagine proietta nell'interno è debole non meno delle braccia che alla fine del *Processo* di Kafka si protendono dalla finestra in un inutile tentativo di soccorso.

La storia della fine del soggetto acquista un valore tematico in un intermezzo che esso può ancora permettersi in maniera simbolica poiché fa vedere la propria caducità e di conseguenza la caducità del proprio senso. La *hybris* dell'idealismo, l'elevazione dell'uomo creatore su un trono posto al centro della creazione, si è trincerata in un «interno senza mobili» come un tiranno alla fine dei suoi giorni. Qui egli ripete, con una forza immaginativa ridotta ai minimi termini, quello che l'uomo voleva essere stato un tempo, quello che il processo sociale, al pari della nuova cosmologia, gli ha sottratto e da cui tuttavia non riesce a staccarsi. Clov è la sua *male nurse*: Hamm si fa spingere da lui, sulla sua poltrona a rotelle, al centro di quell'interno che rappresenta il mondo intero non meno dello spazio interiore della sua stessa soggettività:

HAMM Fammi fare un giretto. (*Clov si mette dietro la poltrona e la spinge*). Non troppo in fretta! (*Clov spinge la poltrona*). Fammi fare il giro del mondo! (*Clov spinge*). Rasenta i muri. Poi riportami al centro. (*Clov spinge*). È bene al centro che stavo, no?⁵⁹

La «perdita del centro»⁶⁰, qui oggetto di parodia poiché quel «centro» era esso stesso una menzogna, diventa oggetto meschino di una pedanteria sofisticata e fiacca:

CLOV Non abbiamo fatto il giro completo.

HAMM Riportami al mio posto. (*Clov spinge la poltrona al posto di prima, la ferma*). È qui il mio posto?

CLOV Sí, il tuo posto è qui.

HAMM Sicuro che sono al centro?

CLOV Adesso misuro.

HAMM Press'a poco! Press'a poco!

CLOV Ecco.

HAMM Sono press'a poco al centro?

CLOV Mi sembra.

HAMM Ti sembra! Mettimi bene in centro!

CLOV Vado a prendere la catena.

HAMM A occhio! A occhio! (*Clov sposta insensibilmente la poltrona*). Bene in centro!⁶¹.

Ma questo stupido rituale non ripaga una colpa commessa dal soggetto: la soggettività stessa, il fatto di essere comunque, è la colpa. Il peccato originale si fonde ereticamente con la creazione. Il fatto di essere, che l'esistenzialismo strombazzava come il senso dell'essere, diventa l'antitesi di quel senso. Il timor panico che l'essere vivente possa compiere dei movimenti riflessi, non solo induce a un instancabile predominio sulla natura, ma si attacca alla vita stessa, che è la causa del fatto che la vita sia diventata una sventura:

HAMM Tutti quelli che avrei potuto aiutare. (*Pausa*). Aiutare! (*Pausa*). Salvare. (*Pausa*). Salvare! (*Pausa*). Uscivano da tutti gli angoli. (*Pausa. Con violenza*) Ma riflettete, riflettete, ormai siete al mondo, non c'è più rimedio⁶².

Ed ecco il risultato che ne trae: «La fine è nel principio, eppure si continua»⁶³. L'autonoma legge morale si rovescia in antinomia, e il puro predominio sulla natura diventa obbligo di sterminio, che quello del resto da sempre adombrava:

HAMM Ancora complicazioni! (*Clov scende dalla scaletta*). Purché non ci siano conseguenze!

Clov avvicina la scaletta alla finestra, vi sale, punta il cannocchiale. Pausa.

CLOV Aiaiai!

HAMM Cos'è, una foglia? Un fiore? Un pomo... (*sbadiglia*) ...doro?

CLOV (*guardando nel cannocchiale*) Macché pomodori! Qualcuno! È qualcuno!

HAMM Sai cosa devi fare, va' a sterminarlo. (*Clov scende dalla scaletta*). Qualcuno! (*Vibrante*) Fa' il tuo dovere!⁶⁴.

L'idealismo da cui discende questo concetto totale del dovere è

giudicato da una domanda che Clov, ribelle frustrato, rivolge al suo padrone frustrato nel fisico:

CLOV Ci sono dei settori che t'interessano in modo particolare? (Pausa). O solo l'insieme?⁶⁵.

Sembra la dimostrazione dell'idea di Benjamin che la contemplazione di una sola cellula della realtà equivale alla contemplazione di tutto il resto del mondo. Il totale, puro porsi del soggetto, è il nulla. Non c'è proposizione più assurda di questa, ragionevolissima: essa contrae il tutto nella particolarità (Nur), fantasma del mondo dominabile in funzione antropocentrica. Ma per quanto questa enorme assurdità sia ragionevole, non è certo possibile toglier di mezzo a parole il lato assurdo della commedia di Beckett solo per il fatto che una lesta apologia, oppure l'avidità degli etichettatori, se ne impadronirebbero. La *ratio*, completamente strumentalizzata, priva della meditazione su se stessa e su ciò che ha privato di ogni qualità, va in cerca del senso che essa stessa ha cancellato. Ma giunti allo stadio che impone tale ricerca, l'unica risposta possibile è il nulla: essa stessa è già il nulla in quanto forma pura. L'inevitabilità storica di questa assurdità la fa apparire in maniera ontologica: è il complesso di accecamento della storia stessa. Tale complesso viene perforato dal dramma di Beckett. La contraddizione permanente dell'assurdo, il nonsenso che è punto termine della ragione, schiude con enfasi la possibilità di un Vero che non può più esser nemmeno pensato. Tale contraddizione scalza la pretesa assoluta di ciò che è immutabile. L'ontologia negativa è la negazione dell'ontologia: solo la storia ha prodotto ciò che sarebbe in grado di assimilare la violenza mitica dell'atemporale. La fibra storica della situazione e del linguaggio non concretizza in Beckett *more philosophico* un dato non-storico (poiché proprio quest'usanza degli scrittori di teatro esistenzialisti è tanto estranea all'arte quanto retri da un punto di vista filosofico): la definitività di Beckett è la catastrofe senza fine. Alla domanda di Hamm «non pensi che sia durato abbastanza?», Clov risponde: «l'ho sempre pensato»⁶⁶; ma solo la constatazione «che la terra si è spenta, benché io non l'abbia mai vista accesa»⁶⁷ giustifica quella risposta. La preistoria continua, il fantasma dell'eternità ne è soltanto la maledizione. Dopo che Clov ha riferito al paralitico – che ha ordinato di guardare – quello che vede della terra⁶⁸, Hamm gli confida quello che è il suo segreto:

CLOV (*assorto*) Mmm.

HAMM Sai una cosa?

CLOV (*come sopra*) Mmm.

HAMM Non ci sono mai stato⁶⁹.

La terra non è mai stata calcata da piede umano; il soggetto non è ancora tale.

La negazione definita acquista validità drammatica mediante un coerente rovesciamento. Il datore di lavoro e il lavoratore commentano la loro idea che non esiste più natura, con la frase borghese «adesso esageri»⁷⁰. Questa posatezza è il mezzo sperimentato per sabotare la meditazione, e induce alla riflessione seguente:

CLOV (*tristemente*) Nessuno al mondo ha mai avuto dei pensieri così sballati come i nostri⁷¹.

Nel momento in cui sono vicinissimi alla verità, avvertono con effetto di duplice comicità che la loro coscienza è falsa; ecco così rispecchiarsi la condizione a cui non si può arrivare con la riflessione. Ma tutta la commedia è intessuta con la tecnica del rovesciamento, che trasfigura il mondo empirico in maniera identica a quanto avveniva, in modo ancora incostante, nell'ultimo Strindberg e nel periodo espressionista: «Tutta la casa puzza di cadavere... Tutto l'universo»⁷². Hamm, che subito dopo dice «me ne frego dell'universo!», è sia il pronipote di Fichte che disprezza il mondo perché non è altro che materiale grezzo, altro che «prodotto», sia l'individuo la cui unica speranza conosciuta sta nella notte cosmica che egli implora con citazioni poetiche. Il mondo diventa un inferno nella sua totalità: non esiste altro che inferno. Beckett dà un rilievo grafico alla frase di Hamm «al di là c'è... l'altro inferno»⁷³. Fa trasparire una stramba metafisica dell'al di qua, con un commento brechtiano:

CLOV Tu credi nella vita futura?

HAMM La mia lo è sempre stata. (*Clov esce sbattendo la porta*). Pan! Nelle gengive⁷⁴.

Nella sua concezione si realizza l'idea di Benjamin di una dialettica «in tregua»:

HAMM Sarebbe la fine e io mi chiederei che cosa mai l'ha fatta arrivare e io mi chiederei che cosa mai... (*esita*) ...perché ha tanto tardato. (*Pausa*). Sarei là, nel vecchio rifugio, solo contro il silenzio e... (*esita*) ...l'inerzia. Se riesco a tacere, e a restare tranquillo, mi sarò liberato del suono, e del movimento⁷⁵.

Quell'inerzia è l'ordine che Clov a quanto pare ama, e che egli definisce come il fine delle sue occupazioni:

CLOV Un mondo in cui tutto sia silenzioso e immobile e ogni cosa al suo posto estremo, sotto la polvere estrema⁷⁶.

È indubbiamente l'espressione dell'Antico Testamento «tu devi ritornare polvere» che qui viene tradotta con la parola sudiciume. Le secrezioni sono in questa commedia la sostanza della vita, di una vita che è la morte. Ma l'immagine vuota della morte è un'immagine di equivalenza assoluta (*Indifferenz*): in essa scompare la differenza tra il dominio assoluto, l'inferno – dove il tempo è contenuto totalmente nello spazio, ed è un tempo dove non si muta assolutamente più nulla – e la condizione messianica dove tutto sarebbe al suo giusto posto. L'ultima assurdità è che non è possibile distinguere tra loro la quiete del nulla e quella della conciliazione. La speranza abbandona in silenzio il mondo, che non sa custodirla come non sa conservare la pappa e il confetto per i due vecchi, e ritorna da dov'era partita, nella morte. Questa rimane l'unica consolazione del dramma, la consolazione stoica:

CLOV Ci sono tante cose terribili.

HAMM No, no, non ce ne sono più tante⁷⁷.

La coscienza si accinge a guardare negli occhi la propria fine, quasi volesse sopravvivere come i due protagonisti sono sopravvissuti alla fine del loro mondo. Pare che Proust, su cui Beckett ha scritto in gioventù un saggio, abbia tentato di registrare la propria agonia in appunti che si sarebbero dovuti aggiungere alla descrizione della morte di Bergotte. *Finale di partita* esegue questa intenzione come il mandato di un testamento.

NOTE

¹S. BECKETT, *Teatro*, Einaudi, Torino 1961, pp. 127 sg.

²*Ibid.*, p. 123.

³*Ibid.*, p. 121.

⁴*Ibid.*, p. 113.

⁵*Ibid.*, p. 114.

⁶*Ibid.*, p. 109.

⁷*Ibid.*, p. 122.

⁸*Ibid.*, p. 114.

⁹*Ibid.*, p. 124.

¹⁰Cfr. T. W. ADORNO, *Conciliazione sforzata*, in ID., *Note per la letteratura. 1943-1961*, Einaudi, Torino 1979, p. 249, e G. LUKÁCS, *Il significato attuale del realismo critico*, Einaudi, Torino 1957, p. 34.

¹¹K. JASPERS, *Philosophie*, Berlin-Göttingen-Heidelberg 1956, vol. II, pp. 201 sg.

¹²*Ibid.*, p. 202.

¹³*Ibid.*, p. 203.

¹⁴*Ibid.*, p. 225. [Quest'ultima citazione è riportata dalla scelta di scritti di Jaspers intitolata *La mia filosofia*, Einaudi, Torino 1946, 1971³, p. 203].

¹⁵H. RICKERT, *Unmittelbarkeit und Sinndeutung*, Tübingen 1939, pp. 133 sg.

¹⁶E. R. CURTIUS, *Französischer Geist im neuen Europa*, 1925, pp. 74 sgg.; da RICKERT, *Unmittelbarkeit und Sinndeutung* cit., pp. 133 sgg., nota.

¹⁷BECKETT, *Teatro* cit., p. 131.

¹⁸Cfr. M. HORKHEIMER e T. W. ADORNO, *Dialektik der Aufklärung*, Amsterdam 1947, p. 279 [trad. it. *Dialettica dell'Illuminismo*, Einaudi, Torino 1976², p. 250].

¹⁹BECKETT, *Teatro* cit., p. 154.

²⁰*Ibid.*, p. 144.

²¹*Ibid.*, pp. 144 sg.

²²*Ibid.*, p. 120.

²³*Ibid.*, p. 111.

²⁴*Ibid.*, p. 110.

²⁵*Ibid.*, p. 122.

²⁶*Ibid.*, pp. 117 sg.

²⁷*Ibid.*, p. 136.

²⁸Cfr. ad es. G. ANDERS, *Die Antiquiertheit des Menschen*, München 1956, p. 217 [trad. it. *L'uomo è antiquato*, Milano 1963, p. 219].

²⁹BECKETT, *Teatro cit.*, p. 123.

³⁰*Ibid.*, p. 132.

³¹*Ibid.*, p. 112.

³²*Ibid.*, p. 115.

³³Cfr. *infra*, p. 255, nota 4.

³⁴BECKETT, *Teatro cit.*, p. 145.

³⁵S. FREUD, *Gesammelte Werke*, vol. XI, London 1940, *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, p. 33 [trad. it. *Introduzione alla psicoanalisi*, Boringhieri, Torino 1978², p. 58].

³⁶BECKETT, *Teatro cit.*, p. 125.

³⁷*Ibid.*, pp. 119 sg.

³⁸Cfr. T. W. ADORNO, *Voraussetzungen*, in «Akzente», München 1961, n. 4; inoltre HORKHEIMER e ADORNO, *Dialektik der Aufklärung* cit., pp. 37 sgg. [trad. it. cit.].

³⁹Cfr. T. W. ADORNO, *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt*, Göttingen 1958², pp. 34 e 44 [trad. it. *Dissonanze*, Feltrinelli, Milano 1959, pp. 39 e 50-51].

⁴⁰BECKETT, *Teatro cit.*, p. 124.

⁴¹*Ibid.*, p. 130.

⁴²*Ibid.*, p. 134.

⁴³*Ibid.*, p. 142.

⁴⁴*Ibid.*, p. 116.

⁴⁵*Ibid.*

⁴⁶Cfr. W. BENJAMIN, *Schriften*, a cura di T. W. Adorno e G. Adorno, con la collaborazione di F. Podszus, 2 voll., Berlin - Frankfurt am Main 1955, vol. I, p. 457.

⁴⁷BECKETT, *Teatro cit.*, p. 140.

⁴⁸[*Klaue*].

⁴⁹[Ingl. *glove*].

⁵⁰[«cencio» in ingl.].

⁵¹BECKETT, *Teatro cit.*, p. 127.

⁵²*Ibid.*, p. 114; cfr. p. 125.

⁵³*Ibid.*, p. 153.

⁵⁴*Ibid.*

⁵⁵M. L. VON KASCHNITZ, *Vortrag über Lucky*, Università di Francoforte.

⁵⁶Cfr. *infra*, p. 255.

⁵⁷BECKETT, *Teatro cit.*, p. 112.

⁵⁸*Ibid.*, p. 150.

⁵⁹*Ibid.*, p. 121.

⁶⁰[*Verlust der Mitte*, titolo di un libro di Sedlmayr].

⁶¹BECKETT, *Teatro cit.*, pp. 121 sg.

⁶²*Ibid.*, p. 144.

⁶³*Ibid.*

⁶⁴*Ibid.*, pp. 149 sg.

⁶⁵*Ibid.*, p. 146.

⁶⁶*Ibid.*, p. 131.

⁶⁷*Ibid.*, p. 152.

⁶⁸*Ibid.*, p. 146.

⁶⁹*Ibid.*, p. 147.

⁷⁰*Ibid.*, p. 113.

⁷¹*Ibid.*

⁷²*Ibid.*, p. 132.

⁷³*Ibid.*, p. 121.

⁷⁴*Ibid.*, p. 134.

⁷⁵*Ibid.*, p. 144.

⁷⁶*Ibid.*, p. 138.

⁷⁷*Ibid.*, p. 131.

Per un ritratto di Thomas Mann

*A Hermann Hesse il 2 luglio 1962
in cordiale venerazione.*

L'occasione di una mostra documentaria in cui può mostrarsi solo in maniera assai mediata e solo a colui che già lo conosce qualcosa dello spirito del festeggiato, giustifica forse che io dica su di lui alcune parole private e non parli dell'opera di cui la sua vita fu strumento. Ma non vorrei esporre ricordi di Thomas Mann, come molti forse si aspettano. Perfino se superassi il pudore di fare della fortuna del contatto personale una mia proprietà e, seppure involontariamente, addurre al mio proprio prestigio una minutissima particella del suo, sarebbe sicuramente ancora troppo presto per formulare tali ricordi. Dunque mi limito a combattere in base alla mia esperienza alcuni pregiudizi che importunano cocciutamente la persona del poeta. Essi non sono indifferenti rispetto alla configurazione dell'opera cui quasi automaticamente si trasferiscono: essi la oscurano aiutando a ridurla a formule. Parlo per esempio del pregiudizio più diffuso, quello del conflitto del borghese con l'artista in Thomas Mann, della manifesta eredità della antitesi nietzschiana di vita e spirito. Mann, esplicitamente e non esplicitamente, ha utilizzato la propria esistenza per dimostrare quella contrapposizione. Molto di ciò che nella sua opera è intenzione, da *Tonio Kröger*, *Tristano* e *La morte a Venezia* fino al musicista Leverkühn, cui non è consentito amare per compiere la sua opera, si basa su questo modello. Ma si basa così anche su un cliché della persona privata, che mostra di aver volute le cose in questo modo ed equivaleva personalmente a ciò che esplicitava nei romanzi e nelle novelle in idee e in conflitti. Per quanto severamente l'opera di Thomas Mann, attraverso la sua configurazione linguistica, si sia liberata dell'origine nell'individuo, professori ufficiali e non ufficiali se la spassano poiché essa li incoraggia a estrapolare come contenuto quello che prima la persona vi ha inserito nascondendovelo. Questo procedimento per la verità è poco produttivo, ma nessuno nell'eseguirlo ha da farsi troppi pensieri e pone anche l'ottusità su un terreno filologicamente sicuro poiché, come si dice nelle *Nozze di Figaro*, questo è il padre, lo dice lui stesso. Ritengo invece che

il contenuto di un'opera d'arte comincia precisamente lí dove l'intenzione dell'autore cessa; essa si estingue nel contenuto. La descrizione del freddo calore che scintilla del tram monacense, oppure del balbettio di Kretzschmar – «di cose del genere siamo capaci», disse una volta il poeta per schermirsi da un complimento che io gli facevo a questo proposito – dovrebbe equiparare tutta l'ufficiale metafisica dell'artista contenuta nei suoi testi, tutta la negazione della volontà di vivere, perfino la frase stampata in grassetto nel capitolo *Neve* della *Montagna incantata*. La comprensione di Thomas Mann: il vero dispiegamento della sua opera, comincerà non appena ci si preoccuperà di ciò che non sta nel Baedeker: non che io mi illuda di poter impedire che instancabilmente si seguitino a presentare alle facoltà dissertazioni sull'influsso di Schopenhauer e di Nietzsche, sulla funzione della musica oppure su ciò che nei seminari viene trattato sotto il titolo di problema della morte. Ma vorrei tuttavia eccitare un certo malessere per ciò. Meglio tre volte guardarsi ciò che è stato poetato che sempre di nuovo il simboleggiato. A ciò deve aiutare l'indicazione di quanto il poeta stesso si distaccava dall'autoritratto suggerito dalla sua prosa.

Infatti che essa lo suggerisca non c'è dubbio. Ma tanto piú fondato è il dubbio se egli era anche veramente cosí; se non appunto questo suggerimento non sia scaturito da una strategia che egli ha imparato forse da quella goethiana di comandare sulla propria posterità. Solo che probabilmente gli è importato meno della posterità che del modo in cui appariva ai contemporanei. L'autore di *Giuseppe* non era cosí mitologico, aveva anche troppa umanità scettica da voler imporre al futuro la sua imago: rilassato, contemporaneamente orgoglioso e non pretenzioso, egli le si sarebbe affidato; e della storia del mondo come giudizio del mondo non sarebbe cosí convinto colui che nell'*Eletto* trovò sui personaggi principali e secondari degli storici affari di stato parole che non si collocherebbero male fra due copertine di Anatole France. Ma indubbiamente come *public figure*, dunque di fronte ai suoi contemporanei, egli si è mascherato e andrebbe una buona volta capito il mascheramento. L'ironia manniana serví di certo, e non da ultimo, a praticare contemporaneamente il mascheramento e il suo superamento attraverso la confessione linguistica. I suoi motivi non erano certo semplicemente privati e su una persona alla quale si è molto attaccati non si può affilare meschinamente il proprio acume psicologico. Certamente tuttavia varrebbe la pena descrivere una buona volta nella letteratura moderna

la maschera del genio e perseguire il motivo per cui gli autori se la ponevano. Certo ci si imbatterebbe nel fatto che l'atteggiamento del geniale, che sorge spontaneamente verso la fine del Settecento, venne rapidamente agli onori sociali e a poco a poco divenne un modello la cui stereotipia smentiva la spontaneità che doveva sottolineare. Alla metà dell'Ottocento si portava il genio come costume. La testa alla Rembrandt, velluto e berretto, in breve l'archetipo dell'artista si trasformò in un elemento interiorizzato del mobilio di questi. Ciò Thomas Mann non avrà mancato di notarlo in Wagner, che amava di un amore sensibile. Il pudore per l'autoposizione dell'artista, del genio da cui si veste, costringe l'artista, che non si libera mai completamente di un residuo di drappeggio, a nascondersi nella maniera che meglio gli riesce. Poiché il genio è diventato una maschera, il genio deve mascherarsi. Per niente al mondo deve mostrarsi tale e fare come se egli, il maestro, fosse padrone di quel senso metafisico che non è presente nella sostanza del tempo. Perciò Marcel Proust, cui Thomas Mann piuttosto recalcitrava, ha recitato il dandy da operetta con cilindro e bastone da passeggio e Kafka il piccolo impiegato delle assicurazioni, per il quale niente è così importante quanto la benevolenza del capufficio. Questo impulso vive anche in Thomas Mann: quale impulso al non farsi notare. Sia lui sia suo fratello Heinrich erano allievi del grande romanzo francese della disillusione; il mistero del suo mascheramento era l'oggettività.

Le maschere sono mutevoli e il proteico Thomas Mann ne aveva più di una; la più nota è quella dell'anacoreta, del freddo e distaccato lubeckese figlio di senatore. Se già l'idea del borghese delle tre libere città-stato è essa stessa di nuovo un cliché, cui probabilmente pochi dei là nati si saranno adeguati, allora Thomas Mann le ha bensì reso omaggio con singole descrizioni dei Buddenbrook e in occasioni pubbliche si è presentato con questa maschera in volto. Tuttavia la persona privata non l'ho vista nemmeno per un secondo rigida, a meno che non si scambi per dignitosa smanceria la sua dote per un parlare a prova di stampa e la sua gioia di far ciò, che egli condivideva con Benjamin. Secondo un'usanza tedesca, in balia della superstizione della pura immediatezza, gli si è addebitato il suo senso per le forme, che era tutt'uno con la natura artistica, bollandolo come freddezza e manchevole capacità di commozione. Il suo contegno era piuttosto negligente, senza tutta la dignità della persona di rispetto, in tutto e per tutto quel che egli era e che nella sua maturità difendeva, un letterato, mobile,

aperto a delle impressioni e cupido di esse, loquace e socievole. Egli inclinava molto meno all'esclusività di quanto non ci si sarebbe aspettato da una persona così celebre e così pressata, che doveva difendere la sua forza-lavoro. Si accontentava di un ordinamento temporale che era subordinato al primato dello scrivere e garantiva un lungo riposo pomeridiano, ma altrimenti non era difficile da avvicinare né schizzinoso nelle sue conoscenze. Per la gerarchia sociale, per le sfumature della mondanità, gli mancava qualunque intendimento. Non soltanto egli, sia da uomo di successo sia per una sicurezza avuta sin dalla prima infanzia, ne era al di sopra, bensì per l'orientamento dei suoi interessi vi era indifferente, come se l'esperienza di tutto ciò non fosse affatto penetrata in lui. Per lui e per la signora Katja per esempio le capriole di Rudolf Borchardt, che quest'ultimo riteneva segno di mondanità, perfino le inclinazioni aristocratiche di Hofmannsthal, erano uno schietto divertimento. Se qualcosa era profondamente installato in lui, ciò era la coscienza del fatto che l'ordinamento dei livelli dello spirito, nel caso che esista qualcosa del genere, è inconciliabile con quello della vita esterna. D'altra parte nemmeno con gli scrittori faceva tanto il puntiglioso. In ogni caso nell'emigrazione tollerava intorno a sé scrittori che non gli offrivano praticamente nulla più della buona volontà, anche piccoli intellettuali, senza che questi abbiano mai dovuto sentire che essi erano tali. La ragione di tale indifferenza lo distingueva molto da altri romanzieri contemporanei. Egli in generale non era un narratore di ampia esperienza mondana borghese, bensì ritirato nella propria cerchia. In maniera assai tedesca egli attingeva la pienezza oggettuale dalla medesima fantasia da cui attingeva i nomi dei suoi personaggi; lo preoccupava poco ciò che gli anglosassoni chiamano *the ways of the world*. Forse connesso con ciò è che a partire da un determinato punto – la cesura è *La morte a Venezia* – le idee e i loro destini nei suoi romanzi occupano con una seconda sensorialità il posto delle persone empiriche. Ciò di nuovo ha dato esca alla formazione di un cliché. Quanto poco una tale complessione equivalga a quella del ricco commerciante è chiaro.

Se egli si presenta a molti come se il borghese sia stata almeno una delle anime del suo petto, ciò è perché tale anima rappresentava senz'altro un elemento della sua natura, che resisteva alla sua volontà, al servizio dell'illusione che egli cercava di destare come uno gnomo. Era lo spirito della gravità, affratellato alla malinconia, un elemento di riflessione e

meditazione. Non aveva propriamente voglia di collaborare completamente alla vita. Le decisioni gli erano poco simpatiche, egli diffidava della prassi non soltanto sotto specie di politica, bensí di qualunque specie di impegno; niente in lui si adattava a ciò che dei rozzi d'oro si immaginano per uomo esistenziale. Ma nonostante tutta la forza del suo io l'identità di quest'ultimo non aveva l'ultima parola: non a caso egli scriveva due grafie estremamente divergenti fra di loro, che naturalmente erano una sola. Il gesto d'artista del tenersi fuori, il riguardo che egli lasciava tributare a se stesso in quanto suo strumento, è stato precipitosamente attribuito all'obligato riserbo del grande commerciante. A volte, in compagnie che non lo annoiavano affatto, lo spirito della pesantezza poteva condurlo fino allo strato di una veglia a occhi aperti. Allora egli poteva dare un'impressione di gelo. Egli stesso, una volta, in *Altezza reale*, ha parlato delle assenze di un personaggio. Ma proprio questi momenti preparavano il suo gettar via la maschera. Se dovessi dire quello che in lui mi sembrava veramente piú caratteristico dovrei citare il gesto dell'improvviso, sorprendente ridestarsi, che in quei casi si poteva constatare in lui. I suoi occhi erano blu o grigio-blu, ma nei momenti in cui si rendeva conto di se medesimo essi mandavano lampi neri e brasiliani, come se nella meditazione precedente avesse covato ciò che aspettava di mandar fiamme; come se nella pesantezza si fosse raccolto un elemento materiale che egli ora afferrava per misurarvi la sua forza. Non borghese era il ritmo del suo senso della vita: non continuità bensí l'alternarsi di estremi, di rigidità e illuminazione. Gli amici del calore mediano, dell'intimità antica o nuova, ne saranno forse irritati. Infatti in questo ritmo, una condizione del quale negava l'altra, si manifestava il fondo stratificato della sua natura. Non posso praticamente ricordarmi di alcuna sua espressione cui non si accoppiasse questa stratificazione. Tutto ciò che egli diceva suonava come se portasse con sé un misterioso doppio senso, il quale egli lasciava agli altri di indovinare, con un po' di demonismo molto al di là dell'abito dell'ironia.

Che un uomo di questa specie sia stato perseguitato dal mito della vanità è per la verità vergognoso per i suoi contemporanei ma comprensibile: la reazione di coloro che non vogliono essere nulla altro che ciò che in ogni caso sono. Mi si creda, egli è stato tanto poco vanitoso quanto mancava di sussiego. Forse questa situazione si può esprimere nella maniera piú semplice cosí: in compagnia altrui non pensava mai a essere Thomas Mann; ciò che rende difficoltoso il contatto con le celebrità per lo piú non è dato da altro che

dal loro riproiettare su se stessi, sulla loro esistenza immediata, la loro importanza ufficiale oggettualizzata. Ma in lui l'interesse alla cosa superava tanto la persona da lasciar quest'ultima completamente libera. Quella proiezione non l'ha compiuta lui, bensì l'opinione pubblica, che in maniera sbagliata ricavava dall'opera conclusioni sull'autore. Davvero in maniera sbagliata. Infatti ciò che viene letto nell'opera come traccia di vanità è il segno incancellabile dello sforzo verso la sua perfezione. Egli va difeso contro l'orrenda prontezza tedesca a equiparare la passione per il prodotto e per la sua integra configurazione con l'impulso a farsi valere; contro l'*ethos* di chi è estraneo all'arte, che protesta contro la pretesa di una cosa formata coerentemente e fino in fondo, tacciandola di inumano *art pour l'art*. Poiché la cosa è la cosa di un autore, deve essere vanità di questo ultimo se egli vuol farla quanto migliore gli riesca; solo zelanti artigiani anacronistici coi grembiuli di cuoio e con grande cronaca mondana sono immuni da tale sospetto. Come se l'opera che riesce fosse ancora l'opera del suo autore; come se il suo riuscire non consistesse nello sciogliersi dall'autore, nel realizzarsi di una obiettività passando attraverso di lui, nello scomparirvi dell'autore. Dal momento che io ho conosciuto Thomas Mann al lavoro, mi sia lecito testimoniare che non si insinuava fra lui e la sua cosa nemmeno il minimo moto narcisistico. Con nessuno il lavoro avrebbe potuto essere più semplice, più libero da tutte le complicazioni e dai conflitti; egli non aveva bisogno di prudenze, di tattica, di un canto rituale di approccio. Mai il premio Nobel, neppure discretamente, si è fatto forte della sua fama né mi ha lasciato sentire la differenza di notorietà. Verosimilmente ciò non fu nemmeno tatto o riguardo umano; semplicemente egli non arrivava affatto a pensare alle persone private. La finzione della musica di Adrian Leverkühn, il compito di descriverla come se fosse realmente esistente, non diede alcun nutrimento a ciò che una volta qualcuno chiamò la peste psicologica. E qui la sua vanità avrebbe avuto stimolo e occasione sufficiente per mostrarsi, se fosse esistita. Dovrebbe ancora nascere lo scrittore che non abbia un libidinoso senso di possesso per le formulazioni cui ha lavorato di lima, Dio sa quanto tempo, e che non si difenda dagli attacchi contro di esse come se fossero diretti contro di lui. Io però ero troppo abbruttito nell'argomento, avevo pensato le composizioni di Leverkühn in maniera fin troppo precisa per aver molti riguardi nella discussione. Dopo che mi era riuscito di ottenere dal poeta che almeno Leverkühn, quando è già pazzo, possa riuscire a terminare l'oratorio

di Faust – Mann originariamente l’aveva progettato come frammento –, si pose il problema della conclusione, delle note finali strumentali, in cui la fase corale a poco a poco trapassa. Ne abbiamo discusso a lungo; un bel pomeriggio l’autore mi lesse il testo. Io mi ribellai certo in maniera esagerata. Di fronte all’impianto complessivo non soltanto della *Lamentatio Doctoris Fausti* ma di tutto quanto il romanzo trovai troppo positive quelle pagine cui si accollava tanto peso, troppo lisciamamente teologiche. Mi sembrava che sfuggisse loro ciò che era richiesto nel passaggio decisivo, e cioè la potenza della negazione determinata quale unica cifra permessa dell’altro. Thomas Mann non si arrabbiò tuttavia si rattristò un po’ e io me ne pentii. Due giorni dopo la signora Katja telefonò e ci pregò di andare a cena da loro. Dopo di che l’autore ci trascinò nella sua caverna e, manifestamente teso, ci lesse la nuova conclusione che nel frattempo aveva scritto. Non potemmo nascondere la nostra commozione e io credo che essa lo ha rallegrato. Egli era esposto quasi senza protezione agli affetti della gioia e del dolore, non corazzato, come mai un vanitoso sarebbe. Allergico era soprattutto il suo rapporto con la Germania. Al di sopra di ogni misura egli poteva prendersela se uno gli dava del nichilista; la sua sensibilità si estendeva sino al campo della morale; la sua coscienza in questioni spirituali reagiva in maniera così fine che anche l’attacco più rozzo e più pazzesco era capace di colpirlo.

Parlare di vanità di Thomas Mann è fraintendere completamente il fenomeno sul quale un tale discorso poggia. Esso collega la percezione non sfumata con l’espressione linguistica non sfumata. Egli era tanto poco vanitoso quanto civettuolo nei confronti di ciò. Il tabù che vige tra gli uomini a proposito di questa proprietà ha indubbiamente impedito di riconoscere in lui questa e il suo aspetto trascinante. Era come se la nostalgia dell’applauso, che non può venir pensata abolita perfino dall’opera d’arte più spiritualizzata, colpisse la persona che si era esternata tanto nell’opera da giocare con se stessa come il prosatore con le sue frasi. Nella grazia della forma, anche dell’opera d’arte spirituale, c’è qualcosa di affine alla grazia con cui l’attore si inchina. Egli voleva incantare e piacere. Lo faceva giubilare il fatto di ammirare con mordente certi compositori contemporanei di genere medio di cui sapeva appunto che io non li valutavo e di cui egli a parlar seriamente non aveva una grande stima, e alludere ammiccando all’irrazionalità del suo proprio comportamento; anche i direttori ufficiali, Toscanini e Walter, che difficilmente avrebbero eseguito Leverkühn, vi erano compresi. Raramente

egli ricordava il romanzo su Giuseppe senza aggiungere: «Che lei, come so, non ha letto, signor Adorno». Quale donna, non deformata da belletti o da sobrietà, avrebbe mai la civetteria che il quasi settantenne, estremamente disciplinato, conservava, quando si alzava dalla scrivania. Nella sua stanza di lavoro c'era una squisita fotografia giovanile di sua figlia Erika, che fisiognomicamente gli somiglia, vestita da Pierrot. Retrospectivamente nel ricordo il volto di lui acquista qualcosa del Pierrot. La sua civetteria non era altro che una parte della sua qualità mimetica, integra e indomita.

Ma per carità, non ce lo si figuri come un Pierrot Lunaire, come un personaggio della *fin de siècle*. Il cliché del decadente è complementare a quello del borghese, così come la bohème notoriamente c'è stata soltanto finché c'è stata una borghesia seria. Mann aveva tanto poco dello stile floreale quanto dell'onorevole vegliardo; il Tristano della novella è comico. Il «Fa' che il giorno non ceda alla morte» non era per lui un imperativo. Il suo indomabile impulso al gioco, che non si lasciava intimidire da nulla, si estendeva anche alla morte. Nell'ultima lettera che ricevetti da lui a Sils-Maria, pochi giorni prima che morisse, con grande libertà egli scherzava, come col suo dolore, con la morte stessa, sulla cui possibilità non si ingannava davvero. Se i suoi scritti sembrano avere il loro centro nella morte, non ne è colpevole il desiderio della morte, e nemmeno una particolare affinità colla decadenza, bensì contemporaneamente astuzia e superstizione: per tener lontano e bandire proprio in tal modo ciò che è sempre chiamato e di cui sempre si parla. Alla morte, al cieco contesto naturale, il suo ingegno ha resistito come il suo corpo. I mani del poeta me lo perdonino: egli era di una salute di ferro. Non so se in gioventù sia mai stato malato, ma soltanto un fisico di ferro poteva sopravvivere a un'operazione la cui cronaca eufemistica è contenuta nel *Romanzo di un romanzo*. Anche l'arteriosclerosi cui soggiacque lasciò intatto il suo spirito come se non avesse potere su di lui. Ciò che stimolò la sua opera a sottolineare la complicità colla morte, di cui fin troppo volentieri gli si è fatto credito, in definitiva è stato un po' del sospetto della colpa di esistere in generale, quasi privando di realtà un altro, un possibile, prendendone il posto; non aveva bisogno di Schopenhauer per rendersene conto. Se voleva ingannare la morte, contemporaneamente le teneva bordone sentendo che non c'è conciliazione del vitale se non come dedizione: non come rassegnazione. Nel mondo dell'uomo autocrate e rafforzato in se stesso la cosa migliore sarebbe soltanto attenuare le tenaglie

dell'identità e non indurirsi. Ciò che si obietta a Thomas Mann quando lo si dice decadente era il suo contrario, la forza della natura per ricordarsi di se stessa in quanto caduca. Ma non altro è il significato di umanità.

Impegno

Dall'epoca del saggio di Sartre *Qu'est-ce que la littérature?* le dispute teoretiche su letteratura autonoma e letteratura impegnata sono diminuite. Ma la controversia resta urgente come oggi solo può esserlo qualcosa che riguarda lo spirito e non immediatamente la sopravvivenza degli uomini. Sartre venne spinto a redigere il suo manifesto dal vedere, certo non lui per primo, le opere d'arte composte sulla bara le une accanto alle altre, in un pantheon di cultura non impegnativa, imputridite a beni culturali. Con la loro coesistenza peccano l'una contro l'altra. Se ciascuna di loro, senza che l'autore abbia dovuto volerlo, vuole l'estremo, allora nessuna propriamente sopporta di averne accanto un'altra. Ma tale salutare intolleranza vale non soltanto per le singole creazioni bensì anche per tipi come quelli che si verificano nei comportamenti dell'arte e ai quali si riferiva quella semidimenticata controversia. Ci sono due «posizioni nei confronti dell'oggettività»; esse si sfidano anche se la vita spirituale le mostra in una falsa pace. L'opera d'arte impegnata sfata quella che non vuole altro che esistere dichiarandola feticcio, giochetto ozioso di chi ha preferito dormire quando minacciava il diluvio, addirittura dimensione apolitica dalla estrema politicità. Si dice che un'opera del genere distoglie dalla lotta degli interessi reali mentre il conflitto dei due grandi blocchi non risparmia più nessuno e la possibilità dello spirito stesso ne dipende tanto che solo se si è accecati si può reclamare un diritto che domani può venire infranto. Ma per le opere autonome tali considerazioni e la concezione di arte che ne è alla base sono già esse stesse quella catastrofe da cui le opere impegnate mettono in guardia lo spirito. Se esso rinuncia al dovere e alla libertà della sua obiettivazione pura (si replica) ha già ceduto le armi. Le opere che poi riescono ancora a formarsi si danno tanto da fare per equipararsi a quella semplice esistenza contro cui scendono in campo, con discesa così effimera come viceversa alle opere impegnate appare quella dell'opera autonoma che invece fin dal primo giorno è di spettanza dei seminari nei quali inevitabilmente finisce. Quest'antitesi minacciosamente esasperata ci rammenta la problematicità della situazione odierna dell'arte. Ciascuna delle due alternative nega, con l'altra, anche se stessa: l'arte impegnata perché, necessariamente separata in quanto arte dalla realtà, cancella la differenza rispetto a questa; l'arte dell'*art*

pour l'art perché assolutizzandosi nega anche quell'inestinguibile riferimento alla realtà che è contenuto nell'autonomizzarsi dell'arte di contro alla realtà come suo a priori polemico. Fra i due poli si disfa la tensione da cui ha avuto vita l'arte fino a epoca recentissima.

Tuttavia proprio la letteratura contemporanea suscita dubbi sull'onnipotenza dell'alternativa. La letteratura non è ancora così totalmente assoggettata dal decorso del mondo da andar bene per formare fronti. Il grano di Sartre e il loglio di Valéry non sono separabili. L'impegno come tale, sia pur inteso politicamente, resta politicamente ambiguo finché non si riduce a una propaganda la cui forma condiscendente dileggia ogni impegno del soggetto. Ma il contrario, che nel catalogo sovietico dei vizi si chiama formalismo, viene combattuto non soltanto dai funzionari di quel paese e nemmeno soltanto dall'esistenzialismo libertario: la mancanza di irritazione e di aggressività sociale viene facilmente rimproverata ai cosiddetti testi astratti anche dagli scrittori d'avanguardia. D'altra parte Sartre fa le più grandi lodi di *Guernica*; in musica e in pittura lo si potrebbe accusare facilmente di simpatie formalistiche. Il suo concetto di impegno Sartre lo riserva alla letteratura a causa della natura concettuale di questa: «Lo scrittore [...] ha a che fare con i significati»¹. Sicuro, ma non soltanto con essi. Se nessuna parola che penetra in una poesia si disfa completamente dei significati che possiede nel discorso comunicativo, tuttavia in nessuna creazione poetica, nemmeno nel romanzo tradizionale, questo significato resta integralmente lo stesso che la parola aveva al di fuori. Già il semplice «era» usato riferendo di qualcosa che non era acquista una configurazione di nuova qualità per il fatto che non era. Ciò trova la sua prosecuzione nei superiori livelli di significato di una creazione poetica, su su fino a quella che una volta se ne chiamava l'idea. La posizione particolare fatta da Sartre alla letteratura va posta in dubbio anche da chi non è tanto pronto a sussumere i generi dell'arte sotto l'universale concetto superiore di arte stessa. I rudimenti dei significati esterni nelle creazioni poetiche sono l'inalienabile dimensione non artistica dell'arte. Non da quelli va ricavata la legge formale dell'arte bensì dalla dialettica dei due momenti. Tale legge impera in ciò in cui i significati si sono trasformati. La distinzione di poeta e letterato è insipida ma l'oggetto di una filosofia dell'arte quale anche Sartre ha di mira non è l'aspetto pubblicistico di tale distinzione. Meno ancora lo è ciò per cui in tedesco si pappagalleggia il termine *Aussage* (enunciato). Esso vibra

insopportabilmente fra ciò che un artista vuole dal suo prodotto e il comandamento di un senso che si enunci obiettivamente, metafisico. Qui da noi tale senso in generale è l'essere, di enorme utilizzabilità. La funzione sociale del discorso sull'impegno si è abbastanza ingarbugliata. Chi, con spirito di conservazione culturale, pretende dall'opera d'arte che questa dica qualcosa, si allea con la posizione politica contraria contro l'opera d'arte aliena da scopi, ermetica. È più facile che laudatori di legami trovino profondo *Huis-clos* di Sartre che non che accettino di ascoltare con pazienza un testo in cui il linguaggio squassa il significato e con la sua lontananza dal senso si ribella anticipatamente all'insinuazione positiva di senso, mentre per l'ateo Sartre il senso concettuale di un'opera poetica resta il presupposto dell'impegno. Opere contro le quali all'est procede il questurino vengono a volte demagogicamente bollate dai custodi dell'enunciato autentico poiché si pretende che enuncino quel che invece non enunciano affatto. L'odio contro quel che i nazisti già durante la repubblica di Weimar chiamavano bolscevismo culturale è sopravvissuto all'era di Hitler in cui venne istituzionalizzato. Esso divampa oggi, ancora come quarant'anni fa, di fronte a opere della medesima natura, fra le quali anche talune che nel frattempo ci sono lontane per data di nascita e il cui nesso con momenti tradizionali è indisconoscibile. Giornali e riviste della destra radicale rifilano, come sempre, indignazione su quel che a loro dire è innaturale, superintellettuale, insano, decadente; essi sanno per chi scrivono. Ciò coincide con le scoperte della psicologia sociale sul carattere legato all'idea di autorità. Nei suoi costituenti esistenziali rientrano il convenzionalismo, il rispetto per la facciata pietrificata di opinione e società, la ripulsa di stimoli che confondano le idee in proposito o che nell'inconscio di chi è legato all'idea di autorità colgano qualcosa di personale che egli a nessun prezzo ammetterebbe. Con questo atteggiamento, nemico di tutto ciò che è estraneo e sorprendente, il realismo letterario di qualsiasi provenienza, si chiami pur critico o socialista, è molto più conciliante di creazioni che, senza giurare su parole d'ordine politiche, già semplicemente per l'impostazione mettono fuori corso il rigido sistema di coordinate di quelli che dipendono dall'autorità e che vi si aggrappano tanto più rabbiosamente quanto meno sono capaci dell'esperienza viva di alcunché di non già approvato. Il desiderio di togliere Brecht dal cartellone fa parte di un livello relativamente esterno della coscienza politica, che non era poi nemmeno tanto violento, altrimenti dopo

il 13 agosto si sarebbe manifestato in maniera ben piú crassa. Lì dove invece il contratto sociale con la realtà viene denunciato poiché le creazioni letterarie non parlano piú come se riferissero di una effettualità, si rizzano i capelli. Una delle debolezze, e non delle minori, del dibattito sull'impegno è il suo riflettere anche sull'influsso esercitato da queste opere, la cui peculiare legge formale non ha riguardo per i nessi da cui discende l'effetto esercitato. Finché non si capisce che cosa si comunica nello choc dell'incomprensibile tutta la disputa somiglia a una battaglia d'ombre. Le confusioni nel giudizio non mutano per la verità niente nel suo oggetto ma costringono a pensare per bene sull'alternativa.

Sul piano teoretico impegno e tendenza andrebbero distinti. L'arte impegnata nel senso pregnante del termine non vuole produrre misure, atti legislativi, disposizioni pratiche come precedenti lavori teatrali di tendenza contro la sifilide, contro il duello, contro le leggi sull'aborto o contro i riformatori, bensí mirare a un atteggiamento: Sartre per esempio a quello della decisione come possibilità di esistere in generale di contro alla neutralità da spettatori. Ma quel che l'impegno ha di vantaggio sul piano artistico rispetto allo striscione di tendenza rende polisignificante il contenuto per il quale il poeta si impegna. La categoria, originariamente kierkegaardiana, della decisione prende in Sartre l'eredità del cristiano «Chi non è per me è contro di me», ma senza il concreto contenuto teologico. Ne rimane soltanto l'astratta autorità di una scelta comandata e si resta indifferenti di fronte al fatto che la sua possibilità dipenda da ciò che va scelto. La forma di alternativa che si è indicata e in cui Sartre vuol dimostrare che la libertà è imperdibile sopprime quest'ultima. All'interno del realmente predeterminato essa decade a vuota asserzione: Herbert Marcuse ha parlato a chiare note dell'insensatezza del filosofema secondo cui anche il martirio è interiormente accettabile o rifiutabile. Ma proprio questo è il succo che dovrebbe scaturire dalle situazioni drammatiche di Sartre. Come modelli del suo personale esistenzialismo valgono poco perché, a onor del vero, contengono nel loro interno tutto quanto il mondo amministrato che quello ignora; da esse si può imparare la illibertà. Il suo teatro di idee sabotava ciò per cui Sartre ha escogitato categorie. Questa però non è un'insufficienza individuale del suo teatro. Arte non significa mettere in rilievo alternative bensí resistere attraverso nient'altro che la configurazione artistica al corso del mondo, che mette continuamente gli uomini con le spalle al muro. Ma

non appena le opere d'arte impegnate prendono decisioni e le innalzano a loro misura, queste risultano interscambiabili. Sartre ha dichiarato in tutta lealtà, in conseguenza di quella ambiguità, che egli non si aspetta un mutamento reale del mondo a opera della letteratura; il suo scetticismo testimonia di mutamenti storici della società così come della funzione pratica della letteratura nell'epoca postvoltairriana. L'impegno finisce con lo scivolare nell'opinione politica dello scrittore, adeguatamente all'estremo soggettivismo della filosofia di Sartre, in cui nonostante tutti i toni materialistici di sfondo riecheggia la speculazione tedesca. L'opera d'arte gli diventa un proclama di soggetti, poiché non è altro che un annuncio del soggetto, cioè della sua decisione o non decisione. Egli non vuole ammettere che ogni opera d'arte con la pura e semplice sua impostazione confronta lo scrittore, per quanto libero questi sia, anche con esigenze obiettive, sul come ci si debba regolare. Di fronte a tali esigenze l'intenzione dello scrittore decade a semplice momento. La domanda di Sartre «perché scrivere?», ricondotta poi a una «scelta più profonda», non è pertinente perché per lo scritto, per il prodotto letterario, le motivazioni dell'autore sono irrilevanti. Tale pensiero non è così alieno a Sartre finché egli riflette che il livello delle opere, come già Hegel sapeva, aumenta quanto meno esse restano prigioniere della persona empirica che le produce. Quando egli, usando il linguaggio di Durkheim, definisce *fait social* l'opera letteraria, cita senza volerlo il pensiero dell'obiettività di questa, impenetrabile dalla semplice intenzione soggettiva dell'autore e intimamente collettiva. Perciò egli non vorrebbe legare l'impegno all'intenzione dello scrittore ma al suo essere uomo². Ma questa determinazione è così generale che l'impegno perde qualsiasi differenza di opere e comportamenti umani quali che siano. Si sta trattando dell'impegno dello scrittore nel presente, *dans le présent*; ma a questo egli non può comunque scampare e da qui non risulta nessun programma. L'obbligazione assunta dallo scrittore è molto più precisa e non riguarda la decisione ma l'oggetto. Mentre Sartre parla di dialettica, il suo soggettivismo registra così poco l'alterità determinata in cui il soggetto si è alienato e attraverso cui poi diventa propriamente soggetto che qualunque obiettivazione letteraria incorre per lui nel sospetto di irrigidimento. Ma poiché la pura immediatezza e spontaneità, che egli spera di portare in salvo, non si determina confrontandosi con alcunché di contrapposto, degenera a seconda reificazione. Per far superare al dramma e al romanzo la semplice

notizia – il modello primario ne sarebbe secondo lui il grido del torturato – deve cercar soccorso in una piatta obiettività, sottratta alla dialettica di creazione ed espressione: la comunicazione della sua propria filosofia. Essa si promuove a contenuto della poesia, cosa finora successa solo con Schiller; ma, stando al poetato, ciò che viene comunicato, per quanto sublime sia, non è piú che un suo materiale. I lavori teatrali di Sartre sono veicoli di ciò che l'autore vuol dire, attardati rispetto all'evoluzione delle forme estetiche. Essi operano col tradizionale intrigo, per di piú stirandolo, con inconcussa fede in significati che secondo Sartre andrebbero trasportati dall'arte alla realtà. Queste tesi a fumetti, o magari esplicitate, tuttavia strapazzano la commozione la cui espressione motiva la drammaturgia propria di Sartre abusandone come di un esempio e in tal modo sconfessando se stesse. La frase «L'inferno sono gli Altri», che si ode alla fine di uno dei suoi lavori piú celebri³, suona come una citazione dall'*Etre et le néant*; e ci poteva stare altrettanto bene «L'inferno siamo noi». L'aggruppamento di forte intrigo con altrettanto forte e distillabile idea arrecò a Sartre il suo grande successo e, di certo contro l'integrità della sua volontà, lo rese accettabile all'industria culturale. L'alto livello di astrazione del dramma a tesi lo indusse erroneamente a far svolgere alcuni dei suoi lavori migliori, il film *Les jeux sont fait* ovvero il dramma *Les mains sales*, fra i notabili della politica e non soltanto fra le vittime, nell'oscurità: ma in maniera del tutto simile l'ideologia usuale, che Sartre ha in odio, confonde fatti e misfatti dei ducetti col decorso obiettivo della storia. Si seguì a tessere il telo della personalizzazione sostenendo che a decidere sono gli uomini che prendono decisioni, non il meccanismo anonimo, e che alle supreme vette sociali del comando c'è ancora vita; quelli che crepano in Beckett dicono come stanno le cose in proposito. L'approccio di Sartre gli impedisce di riconoscere l'inferno contro cui si rivolta. Varie sue parole d'ordine potrebbero venir scopiazzate dai suoi nemici mortali. La tesi secondo cui si tratta della decisione in sé coprirebbe addirittura il motto dei nazisti «Solo il sacrificio ci fa liberi»; nell'Italia fascista il dinamismo assoluto di Gentile ha proclamato cose filosoficamente apparentate. La debolezza nella concezione dell'impegno colpisce ciò per cui Sartre s'impegna.

Anche Brecht, che in vari drammi, per esempio nella drammatizzazione della *Madre* di Gor'kij o nella *Linea di condotta*, celebra con immediatezza il partito, a volte, almeno stando ai suoi scritti teoretici, volle anzitutto educare

a un atteggiamento distanziato, pensante, sperimentante, antagonista dell'atteggiamento illusionistico di immedesimazione e identificazione. A partire dalla *Giovanna*, la sua drammaturgia supera, e non di poco, Sartre per quel che riguarda l'inclinazione all'astrattezza. Solo che, più conseguente di quest'ultimo ed essendo più grande artista, l'ha innalzata a legge formale, a legge di una poesia didattica che elimina il concetto tradizionale di persona drammatica. Egli si rese conto che la superficie della vita sociale, la sfera del consumo, in cui rientrano anche le azioni psicologicamente motivate degli individui, cela la natura della società. In quanto legge dello scambio è essa stessa astratta. Brecht diffida dell'individuazione estetica ritenendola un'ideologia. Perciò vuole riportare a manifestazione teatrale la non essenza sociale, trascinandola nuda e cruda all'esterno. Le persone sulla scena si contraggono visibilmente divenendo quegli agenti di processi e funzioni sociali che, senza sospettarlo, sono mediamente nell'empiria. Brecht non postula più, come invece Sartre, identità fra individui viventi ed essenza sociale, o addirittura sovranità assoluta del soggetto. Ma il processo estetico di riduzione che egli intraprende per amore della verità politica fa lo sgambetto a questa. La quale ha bisogno di innumerevoli mediazioni, che egli disdegna. Quel che artisticamente si legittima come infantilismo straniante – i primi lavori teatrali di Brecht andavano a braccetto col Dada – diventa infanilità non appena pretende validità teoretico-sociale. Nell'immagine Brecht voleva cogliere l'in sé del capitalismo; la sua intenzione era pertanto effettivamente realistica, cioè rispondente alla maschera che egli assunse contro il terrore staliniano. Egli avrebbe rifiutato di citare quell'essenza per così dire senza immagini e cieca, aliena da significato, utilizzando la sua manifestazione nella vita lesa. Ma ciò gli accollava l'obbligo dell'esattezza teoretica del contenuto univocamente inteso, disdegnando la sua arte che si presenta come dottrina, l'equivoco di essere al tempo stesso dispensata, in virtù della sua configurazione estetica, dall'essenza normativa di ciò che insegna. Una critica di Brecht non può tacere che egli – per ragioni obiettive, lasciando stare il discorso se ciò cui dava forma era sufficiente – non soddisfece la norma che si era imposto come se fosse la salvezza. *Santa Giovanna dei Macelli* fu la concezione centrale del suo teatro dialettico; e *L'anima buona del Sezuan* variò tale concezione attraverso il capovolgimento: come Giovanna a causa dell'immediatezza del bene aiuta il male così chi vuole il bene deve farsi cattivo. La vicenda è ambientata in una

Chicago che sta a mezza via fra la favola western del capitalismo di *Mahagonny* e l'informazione economica. Però quanto più particolarmente Brecht si affaccenda con quest'ultima e quanto meno mira a un'*imagerie*, tanto più manca l'essenza capitalistica cui è dedicata la parabola. Degli avvenimenti della sfera della circolazione, in cui i concorrenti si scannano a vicenda, sostituiscono l'appropriazione del plusvalore nella sfera della produzione, rispetto alla quale le zuffe dei grossisti di carne che litigano sulla quota di bottino sono epifenomeni che di per sé non avrebbero potuto mai scatenare la grande crisi; e gli avvenimenti economici che appaiono macchinazioni di mercanti rapaci non sono soltanto infantili, come piacerebbe a Brecht, bensì anche incomprensibili secondo qualsiasi logica economica, per quanto primitiva. Dall'altra parte corrisponde a ciò un'ingenuità politica che farebbe soltanto sghignazzare quelli che Brecht combatte perché da nemici così folli non avrebbero niente da temere; e potrebbero essere tanto soddisfatti di Brecht quanto nel suo dramma lo sono della morente Giovanna, nella efficacissima scena finale. Che i dirigenti di uno sciopero, alle spalle dei quali c'è il partito, affidino un compito decisivo a una che non appartiene all'organizzazione è impensabile, per quanto generosi si voglia essere nell'interpretare la credibilità poetica, così come è impensabile che per il venir meno di quella singola donna fallisca tutto quanto lo sciopero. La commedia sull'arrestabile ascesa del grande dittatore Arturo Ui mette in luce con crudezza e giustezza la nullità soggettiva e la semplice appariscenza del duce fascista. Tuttavia lo smontaggio dei duci, come poi sempre in Brecht lo smontaggio dell'individuo, viene prolungato fin dentro la costruzione dei contesti sociali ed economici nei quali il dittatore agisce. La cospirazione di potenti che decidono è sostituita da una ridicola organizzazione di gangster, il trust del cavolfiore. L'orrore vero del fascismo viene fatto sparire con un tocco di bacchetta magica e il fascismo non è più un prodotto covato dalla concentrazione di potere sociale bensì una cosa accidentale come le disgrazie e i delitti. Così comanda il fine agitatorio; l'avversario deve venir impicciolito e ciò incoraggia una politica sbagliata, in letteratura come anche nella prassi antecedente il 1933. Il ridicolo cui Ui viene consegnato rompe, contro ogni dialettica, i denti a quel fascismo che decenni prima Jack London aveva predetto con esattezza. Il poeta anti-ideologico prepara la degradazione della propria dottrina a ideologia. L'asserzione, tacitamente accettata, che da un suo fianco il mondo non è più

antagonistico, viene completata dallo scherzo su tutto ciò che la teodicea della situazione attuale smentisce. Non che fosse proibito ridere sull'imbianchino per rispetto della grandezza di livello mondiale, sebbene la parola imbianchino usata contro Hitler speculi penosamente sulla coscienza di classe borghese. E la congrega che inscenò la presa del potere era certamente una banda. Ma tale affinità elettiva non è extraterritoriale bensì è radicata nella società stessa. Perciò lo scherzo del fascismo, registrato anche dal film di Chaplin, è al tempo stesso immediatamente l'orrore estremo. Se si tace ciò e si scherniscono i miserevoli sfruttatori dei venditori di verdura quando invece si tratta di posizioni chiave nell'economia, l'attacco va a vuoto. Anche *Il grande dittatore* perde forza satirica e bestemmia nella scena in cui una ragazza ebrea sbatte una padella sulla testa di una sfilza di sa senza che questi la facciano a brani. Per amore dell'impegno politico la realtà politica viene presa troppo alla leggera e ciò sminuisce anche l'effetto politico. Lo schietto dubbio di Sartre se *Guernica* «abbia guadagnato un solo cuore alla causa spagnola» vale sicuramente anche per il teatro didattico di Brecht. L'estrapolato *fabula docet* – che nel mondo le cose non vanno secondo giustizia – non ci sarebbe bisogno di insegnarlo a nessuno; la teoria dialettica per cui Brecht sommariamente si dichiarò ha lasciato qui poche tracce. L'*habitus* del teatro didattico rammenta l'espressione americana *preaching to the saved*, predicare a coloro le cui anime sono comunque salve. In verità il primato brechtiano dell'insegnamento sulla pura forma diventa momento proprio di quest'ultima. Col suo venir sospesa essa si rivolta contro il suo carattere di parvenza. La sua autocritica è affine all'obiettività nel campo delle arti visive applicate. La correzione, eteronomamente condizionata, della forma, la soppressione dell'ornamentale per amore della funzionalità potenzia l'autonomia della forma. Questa è la sostanza del poetare di Brecht: il dramma didattico come principio artistico. Il suo mezzo, lo straniamento di processi che appaiono immediati, è poi piuttosto mezzo di costituzione formale che non contributo all'efficacia pratica. Per la verità Brecht non parlava di quest'ultima con lo scetticismo di Sartre. Ma astuto ed esperto come era del mondo, difficilmente ne sarà stato del tutto convinto; una volta scrisse sovraneamente che, a non volerla dare a bere a se stesso, in definitiva riteneva per sé il teatro più importante di quel cambiamento del mondo cui pur il suo deve servire. Ma a opera del principio artistico della semplificazione non è tanto la politica reale che viene depurata da pseudo

differenziazioni nel riflesso soggettivo del socialmente oggettivo, come aveva in mente; piuttosto viene falsificata proprio quell'obiettività che il dramma didascalico si preoccupa di distillare. Se si prende Brecht in parola e si fa della politica il criterio del suo teatro impegnato, alla prova questo si dimostra sbagliato. La logica di Hegel ha insegnato che l'essenza deve manifestarsi. Ma allora un'esposizione dell'essenza che ne ignori il rapporto con la manifestazione è anche intrinsecamente altrettanto sbagliata quanto la sostituzione delle eminenze grigie del fascismo col *Lumpenproletariat*. La tecnica brechtiana della riduzione sarebbe nel suo diritto soltanto nel campo di quell'*art pour l'art* che la sua versione dell'impegno condanna al modo in cui egli condanna Lucullo.

Nell'odierna Germania letteraria si scinde volentieri il poeta Brecht dal politico. Si vuole salvare questa significativa figura a vantaggio dell'Occidente, magari metterlo su un piedistallo di poeta per tutta la Germania e così, mettendolo *au-dessus de la mêlée*, neutralizzarlo. È indubbiamente vero che la forza poetica di Brecht, così come la sua astuta e indomabile intelligenza, trascendeva il credo ufficiale e l'estetica prescritta delle democrazie popolari. Nondimeno Brecht andrebbe difeso da una tale difesa. La sua opera, con le sue manifeste debolezze, non avrebbe la potenza che ha se non fosse impregnata di politica. E ciò desta anche nei prodotti più discutibili, come *La linea di condotta*, la coscienza che sono in gioco cose serissime. In questa misura egli ha soddisfatto la sua pretesa di far pensare per mezzo del teatro. Invano si cerca di ritagliare dall'intenzione politica le bellezze reali o fittizie della sua opera. Ma la critica immanente, la sola dialettica, dovrebbe sintetizzare la questione della coerenza delle creazioni con la questione della sua politica. Nel capitolo di Sartre *Perché si scrive?* si trova un'affermazione assolutamente giusta: «Ma nessuno avanzerebbe mai l'ipotesi che si possa scrivere un buon romanzo facendo le lodi dell'antisemitismo»⁴. Ma nemmeno facendo le lodi dei processi di Mosca, e nemmeno se fossero state fatte prima di quando Stalin fece ammazzare Zinov'ev e Bucharin. La falsità politica macchia la configurazione estetica. Lì dove per amore del *thema probandum* viene raddrizzata a proprio comodo la problematica sociale che Brecht discute nel teatro epico, il dramma si sfalda nel suo nesso fondante. *Madre Courage* è un manuale illustrato che vuole condurre *ad absurdum* un detto di Montecuccoli: che la guerra nutre la guerra. La vivandiera che utilizza la guerra per nutrire i figli dovrebbe

ammazzarli proprio per questo. Ma nel dramma tale colpa non consegue in maniera convincente dalla situazione di guerra né dal comportamento della piccola imprenditrice; se solo non fosse assente proprio al momento critico la disgrazia non succederebbe e che debba essere assente per guadagnare qualcosa resta del tutto generico di fronte a ciò che succede. La tecnica cartellonistica di cui Brecht necessita per rendere evidente la tesi ne ostacola la dimostrazione. Da un'analisi politico-sociale come quella abbozzata da Marx ed Engels contro il *Sickingen* di Lassalle risulterebbe che l'equiparazione semplicistica della guerra dei trent'anni a una guerra moderna cancellerebbe ciò che di fatto decide del comportamento e del destino di Madre Courage nell'originale di Grimmelshausen. Poiché la società della guerra dei trent'anni non è la società funzionale della guerra moderna, nemmeno la poesia vi può stipulare un nesso funzionale chiuso in cui la vita e la morte degli individui privati lasci senz'altro leggere in trasparenza la legge economica. Ciononostante Brecht ha bisogno di tempi agitati al vecchio modo come metafora per il presente poiché proprio lui si rendeva esattamente conto che la società della sua propria epoca non è più immediatamente coglibile negli uomini e nelle cose. Così la costruzione della società porta dapprima a una costruzione sociale sbagliata e poi alla mancanza di motivazioni drammatiche. Cattiva politica diventa cattiva arte e viceversa. Ma quanto meno le opere devono proclamare qualcosa che non riescono a credere completamente nemmeno loro, tanto più coerenti diventano e tanto meno hanno bisogno di un'eccedenza di ciò che dicono su ciò che sono. Senza contare che chi ha veramente interessi nelle guerre, si trovi di qua o di là dal fronte, probabilmente le supera ancor oggi ottimamente.

Aporie del genere si riproducono fin dentro la fibra poetica, nel tono brechtiano. Di questo e del suo aspetto inconfondibile non si può dubitare – qualità, queste, cui il Brecht maturo magari ha annesso poco valore –, ma esso viene avvelenato dalla non verità della sua politica. Ciò cui vuol conquistare non è, come egli certo credette a lungo, semplicemente un socialismo imperfetto bensì un dominio violento in cui torna la cieca irrazionalità del gioco sociale di forze cui Brecht diede una mano quale panegirista del consenso in sé; e allora la voce lirica deve inghiottire amaro per poterti mangiar meglio; e stride. Già la virilità del giovane Brecht, che si capovolge in pubertà, tradisce il coraggio d'accatto dell'intellettuale che

disperando della violenza passa con un corto circuito dalla parte della prassi violenta, da cui ha tutte le ragioni di temere. Il selvaggio ruggito della *Linea di condotta* rende muta la sciagura che è toccata alla sostanza e che egli vorrebbe spasmodicamente spacciare per salvezza. Anche la parte migliore di Brecht è contagiata dalla dimensione ingannevole del suo impegno. Il linguaggio testimonia l'ampia divaricazione tra il soggetto poetico che lo sorregge e ciò che esso proclama. Per superare la frattura quel linguaggio affetta quello degli oppressi. Ma la dottrina per cui fa propaganda esige quello dell'intellettuale. La sua sobrietà e semplicità sono finzione. Essa si tradisce sia mostrando segni di esagerazione sia attraverso un recupero stilizzante di caratteri espressivi antiquati o provinciali. Non di rado si prende delle confidenze; e le orecchie che non si fanno guarire dal vizio di sapersi differenziati non possono fare a meno di udire che si vuol loro appioppare qualcosa. È un'usurpazione e quasi uno schernire le vittime parlare come queste, come se si fosse uno di loro. È permesso di recitare ogni parte ma non quella del proletario. L'argomento più pesante contro l'impegno è che perfino l'intenzione corretta irrita se la si nota e ancor più se essa appunto per questo si maschera. Un sentore di ciò entra, nel tardo Brecht, nel linguistico gesto di saggezza, nella finzione del vecchio contadino saturo di esperienza epica come soggetto poetico. Nessuno, in nessuno stato del mondo, possiede più una tale grezza esperienza da mužik della Germania meridionale; il suono assennato diventa mezzo di propaganda che deve dare a intendere che c'è vita vera lì dove l'armata rossa ha ormai preso in mano l'amministrazione. Ma poiché in verità non c'è niente cui possa appigliarsi quell'umanità che tuttavia ingannevolmente si presenta come realizzata, il tono di Brecht si fa eco di rapporti sociali arcaici, irrecuperabilmente passati. Il tardo Brecht non era affatto così lontano dall'umanità ufficiale; un giornalista occidentale potrebbe benissimo lodare *Il cerchio di gesso del Caucaso* quale inno alla maternità; e a chi non si spalancherebbe il cuore al vedere la splendida ancella mostrata ad esempio alla dama tormentata dall'emicrania. Baudelaire, che dedicò la sua opera a colui che coniò la formula *l'art pour l'art*, sarebbe stato meno adatto a una tale catarsi. Perfino poesie dall'impianto grandioso e virtuosistiche come la *Leggenda sull'origine del libro Taoteking dettato da Laotse sulla via dell'emigrazione* sono intorbidate dalla teatralità della perfetta semplicità. Quel che i suoi classici denunciavano ancora come idiozia della vita agreste, coscienza mutilata di gente languente e oppressa,

diventa per lui, come per un ontologo dell'esistenza, l'antica verità. La sua opera complessiva è una fatica di Sisifo per equilibrare in qualche modo il suo gusto raffinatissimo ed eletto con le esigenze balordamente eteronome che disperatamente si pose.

Non vorrei attenuare una cosa da me detta, cioè che è da barbari scrivere ancora lirica dopo Auschwitz; è qui espresso in negativo un impulso che anima la poesia impegnata. Un personaggio di *Morts sans sépulture* chiede: «Ha senso vivere quando ci sono uomini che picchiano finché le ossa si frantumano?»; ciò è anche chiedere se è in generale ancora consentito all'arte di esistere, se la regressione spirituale nel concetto di letteratura impegnata non sia intimata dalla regressione della società stessa. Resta però valida anche la replica di Enzensberger, secondo il quale la poesia deve appunto tener testa a questo verdetto, essere dunque tale da non consegnarsi al cinismo seguitando semplicemente a esistere dopo Auschwitz. È la sua situazione a essere paradossale e non soltanto il modo di rapportarsi a essa. La smisurata sofferenza reale non tollera oblii; il detto teologico di Pascal «On ne doit plus dormir» va secolarizzato. Ma quella sofferenza o, per dirla con Hegel, la coscienza dei bisogni, richiede anche il perdurare dell'arte, che pur proibisce; in nessun'altra sede, praticamente, la sofferenza trova ancora una voce a essa propria, la consolazione che non la tradisca ipso facto. Gli artisti più significativi della nostra epoca hanno seguito quest'ottica. L'intransigente radicalismo delle loro opere, proprio i momenti proscritti sotto l'accusa di formalismo, dà loro la terribile forza che manca alle ingenuie poesie sulle vittime. Ma perfino *Il sopravvissuto di Varsavia* resta prigioniero dell'aporia cui esso, configurazione autonoma dell'eteronomia potenziata a inferno, si abbandona senza ritegni. Alla composizione di Schönberg si accoppia un elemento penoso. Non certo quello su cui ci si arrabbia in Germania perché non permette di rimuovere ciò che si vorrebbe rimuovere a ogni costo. Ma poiché esso, nonostante tutta la durezza e l'inconciliabilità, viene fatto immagine, allora è come se il pudore nei confronti delle vittime venisse ferito. Ci si serve di queste per preparare qualcosa, opere d'arte gettate in pasto al mondo che le ammazzò. La cosiddetta configurazione artistica del nudo dolore fisico di chi veniva abbattuto a colpi di calcio di fucile contiene, per quanto alla lontana, il potenziale di estorcere godimento. La morale, che comanda all'arte di non dimenticarla nemmeno per un secondo, sdrucchiola nell'abisso del suo contrario. Attraverso il principio

estetico di stilizzazione e addirittura poi tramite la solenne preghiera del coro, l'inimmaginabile destino appare come se avesse avuto un qualche senso; viene trasfigurato, un po' del suo orrore viene eliminato; e già solo per questo non si rende giustizia alle vittime mentre davanti alla giustizia non reggerebbe alcuna arte che eviti le vittime. Anche il suono della disperazione paga il suo tributo alla sciagurata affermazione. Opere di livello minore di quelle opere supreme vengono anche inghiottite premurosamente: rientrano nel disbrigo del passato. Quando nella letteratura impegnata anche il genocidio diventa possesso culturale risulta più facile seguire a svolgere la propria partecina nella cultura che ha partorito lo sterminio. Un contrassegno di tale letteratura è quasi infallibile: essa, volutamente o no, lascia intendere che perfino nelle cosiddette situazioni estreme e anzi proprio in esse fiorisce l'umano; a volte ne risulta una torbida metafisica che magari assente all'orrore, risistemato a situazione limite, nella misura in cui vi si manifesti l'autenticità dell'uomo. In un clima esistenziale che risuona familiare si confonde la distinzione di vittime e carnefici poiché le une e gli altri sarebbero equanimemente esposti alla possibilità del nulla, che magari in generale fa meglio ai carnefici.

I seguaci di quella metafisica che nel frattempo è degenerata a semplice lasciapassare di ortodossia politica inveiscono, come prima del 1933, contro chi imbruttisce, deforma e perverte in arte la vita, come se gli autori avessero colpa di ciò contro cui si ribellano attraverso l'eguagliarsi di ciò che scrivono a quell'estremo. All'usato modo di pensare, ancora imperversante fra la maggioranza silenziosa tedesca, dice ottimamente la sua un aneddoto su Picasso. Un ufficiale delle truppe d'occupazione tedesche lo visitò nel suo atelier e indicando *Guernica* gli chiese: «L'ha fatto lei?»; pare che Picasso gli abbia risposto: «No, lei». Anche opere d'arte autonome come questo quadro negano con determinatezza la realtà empirica, distruggono la realtà devastante, ciò che semplicemente è e che come semplicemente esistente ripete all'infinito la colpa. Ora proprio Sartre ha colto il nesso fra l'autonomia di un'opera e un volere che non è ad essa interno bensì ne rappresenta il gesto di fronte alla realtà. «L'opera d'arte, – scrive, – non ha fini, e fin qui siamo d'accordo con Kant. Ma è un fine. La formula kantiana non tiene conto dell'appello che risuona in fondo a ogni quadro, ogni statua, ogni libro»⁵. Andrebbe solamente aggiunto che tale appello non sta in un rapporto privo di fratture con l'impegno tematico della poesia. La spietata

autonomia delle opere, che si sottrae all'adattamento al mercato e allo smercio, diventa spontaneamente attacco. Questo però non è astratto, non è un atteggiamento invariante di tutte le opere d'arte nei confronti del mondo che non perdona loro di non adattarglisi completamente. Al contrario, il distanziarsi delle opere dalla realtà empirica è contemporaneamente e intrinsecamente mediata da quest'ultima. La fantasia dell'artista non è una *creatio ex nihilo*; solo dilettanti e gente fine se la immaginano tale. Le opere d'arte, contrapponendosi all'empiria, obbediscono alle forze di quest'ultima, che quasi respingono la creazione artistica e la rigettano su se stessa. Non c'è contenuto, non c'è categoria formale di una poesia che, per quanto trasformata fino all'irriconeoscibilità e nascosta a se stessa, non sia risultata dalla realtà empirica da cui erompe. Per tal via, così come attraverso il mutato raggruppamento di momenti grazie alla sua legge formale, la poesia consegue il suo rapporto con la realtà. Anche l'astrattezza dell'avanguardia, su cui il filisteo s'indigna e che non ha niente in comune con l'astrattezza di concetti e pensieri, è un riflesso che reagisce all'astrattezza della legge che obiettivamente impera nella società. Lo si potrebbe dimostrare sulla base delle creazioni poetiche di Beckett. Esse godono l'unica fama oggi umanamente degna: tutti se ne ritraggono impauriti e tuttavia nessuno può imbastire chiacchiere fino a convincersi che quegli eccentrici drammi e romanzi non trattino di quel che tutti fanno e nessuno vuole ammettere. Per i filosofi apologetici il suo *opus* può star bene come progetto antropologico. Ma gli argomenti che tocca sono argomenti storici estremamente concreti: l'abdicazione del soggetto. L'*ecce homo* di Beckett è quel che gli uomini sono diventati. Essi guardano muti dalle sue frasi, quasi con occhi inariditi dal pianto. La malia che irraggiano e sotto cui stanno si scioglie col rispecchiarsi in loro. E certo la piccolissima promessa di felicità che vi è contenuta e che non si sventa a nessuna consolazione è stata ottenuta a un prezzo non minore della completa, integrale articolazione, fino all'assenza di mondo. Ogni impegno per il mondo deve essere liquidato affinché si soddisfaccia l'idea di opera d'arte impegnata, di straniamento polemico che il teorico Brecht pensò e che egli tanto meno praticò quanto maggiore fu la gradevolezza con cui si dedicò all'umano. Questo paradosso, che provoca l'obiezione di essere pura escogitazione, poggia, senza molta filosofia, sull'esperienza più semplice: che la prosa di Kafka, il teatro di Beckett o il romanzo, veramente mostruoso, *L'innommable*, esercitano un'efficacia di

fronte alla quale le opere poetiche ufficialmente impegnate sembrano giochi di bambini; essi destano la paura di cui l'esistenzialismo non fa che parlare. In quanto smontaggi della parvenza essi fanno saltare dall'interno l'arte che il proclamato impegno sottomette dall'esterno e quindi solo in apparenza. La loro ineluttabilità costringe a quel mutamento del comportamento che le opere impegnate si limitano a pretendere. Chi è stato travolto dalle ruote di Kafka ha perso la pace col mondo così come la possibilità di accontentarsi del giudizio che le cose vanno male: è stato cauterizzato il momento di conferma insito nella rassegnata constatazione della preponderanza del male. Per la verità, quanto più grandi sono le pretese tanto maggiore è la possibilità di crollare e far fiasco. La perdita di tensione, osservata in pittura e in musica nelle creazioni che si allontanano dal riprodurre oggettuale e dal nesso logico comprensibile, si comunica sotto più aspetti alla letteratura, chiamata «testi» da un uso linguistico deprecabile. Essa va a finire al margine dell'indifferenza, degenera impercettibilmente a lavoretto da hobby, a gioco ripetitivo di formule, già smascherato in altri generi artistici, a disegno da tappezzeria. Ciò mette spesso nel suo diritto la rozza richiesta di impegno. Le creazioni che sfidano la bugiarda positività del senso sfociano facilmente in una insensatezza di altra specie, nella parata positivista, nel vano gioco di bussolotti con gli elementi. In tal modo ripiombano nella sfera da cui vogliono staccarsi; il caso limite è dato da una letteratura che si scambia adialetticamente per scienza e invano si mette al passo della cibernetica. Gli estremi si toccano: ciò che taglia i ponti con l'ultima comunicazione diventa preda della teoria della comunicazione. Non c'è un criterio palpabile per tracciare i confini tra la negazione determinata del senso e la cattiva positività dell'insensato quale andazzo che si prosegue zelantemente come fine a se stesso. Meno che mai tale confine sarebbe un'invocazione dell'umanità e una maledizione della meccanizzazione. Le opere d'arte che con la loro esistenza prendono partito per le vittime della razionalità che domina la natura, nella protesta sono state anche sempre coinvolte, per costituzione loro, nel processo di razionalizzazione. Se lo volessero negare sarebbero egualmente inani sul piano estetico e sul piano sociale: strapaese di qualità superiore. Il principio organizzante e unificante di ogni opera d'arte è appunto preso in prestito dalla razionalità, alla cui pretesa di totalità vorrebbe por freno.

Nella storia della coscienza francese e di quella tedesca la questione dell'impegno si presenta diversa. Nell'estetica francese domina, apertamente

o di nascosto, il principio *l'art pour l'art*, che lí è in combutta con correnti accademiche e reazionarie. Ciò spiega la rivolta contro di esso⁶. Perfino opere di un avanguardismo estremo hanno in Francia un tocco di piacevolezza decorativa. Fu per questo che il richiamarsi all'esistenza e all'impegno suonò lí rivoluzionario. Il contrario in Germania. A una tradizione che affonda profondamente nell'idealismo tedesco – il suo primo documento celebre, recepito dalle scienze umane dei maestri per merito distinto, è il trattato di Schiller sul teatro come istituzione morale – la non finalizzazione dell'arte, che tuttavia per la prima volta da un tedesco venne innalzata con purezza e incorruttibilità a momento del giudizio di gusto, era sospetta. Ciò tuttavia meno a causa dell'assolutizzazione dello spirito, con essa accoppiata e che anzi nella filosofia tedesca si è sfrenata fino alla *hybris*, quanto a causa della faccia che l'opera d'arte non finalizzata rivolge alla società. Essa ricorda quel godimento sensoriale cui partecipa ancora, sublimata e in negativo, la dissonanza estrema, anzi per l'appunto questa. Se la filosofia speculativa tedesca notò il momento, posto nell'opera d'arte stessa, della sua trascendenza, cioè che la sua quintessenza è sempre piú di quel che è, fu per ricavarne un certificato di buona condotta. Stando a quella tradizione latente l'opera d'arte non deve essere niente per se stessa, altrimenti rende effeminati – e per questo la bollava già il progetto platonico di socialismo di stato – e trattiene dall'azione per l'azione, che è il peccato originale dei tedeschi. L'inimicizia per la felicità, la mania d'ascesi, quella specie di *ethos* che ha sempre in bocca nomi come Lutero e Bismarck, non vogliono l'autonomia estetica; è comunque vero che una corrente sotterranea di un'eteronomia da servi mistica il pathos dell'imperativo categorico, che per la verità da una parte deve essere la ragione stessa ma dall'altra qualcosa di dato sic et simpliciter e da rispettare ciecamente. Cinquant'anni fa si combatteva ancora George e la sua scuola accusandoli di esteticismo di franciosizzanti. Oggi questi concetti stantii, che nessuna bomba ha fatto saltare in aria, si sono alleati alla rabbia per la pretesa incomprensibilità dell'arte moderna. Se se ne cercasse il motivo si scoprirebbe l'odio del piccolo borghese per il sesso; qui gli etici dell'Occidente si trovano d'accordo con gli ideologi del realismo socialista. Nessun terrore morale può impedire che la faccia rivolta dall'opera d'arte al suo osservatore dia a questi anche piacere, magari anche soltanto per il fatto formale di una liberazione temporanea dalla costrizione dei fini pratici. Thomas Mann ha espresso

questa situazione parlando di celia superiore, un discorso insopportabile ai possessori di eticità. Perfino Brecht, che non era esente da aspetti ascetici – essi tornano trasformati nella ritrosia della grande arte autonoma nei confronti del consumo –, ha bensì e con ragione stigmatizzato l'opera d'arte culinaria, era però troppo intelligente per non sapere che quando si tratta dei nessi che spiegano l'efficacia non si può prescindere completamente dal momento del godimento, addirittura rispetto a creazioni inflessibili. Ma attraverso il primato dell'oggetto estetico in quanto puramente e integralmente formato viene di nuovo contrabbandato, con un giro vizioso, il consumo e dunque il cattivo consenso. Infatti mentre quel momento, fosse pur anche estirpato dall'effetto, torna continuamente in questo, il nesso causale da cui discende l'efficacia non è il principio cui sottostanno le opere autonome; esso è invece la loro intrinseca compagine. Esse sono conoscenza essendo oggetto privo di concetto. Su ciò si fonda la loro dignità. Non è loro compito convincere gli uomini a concedersela con l'argomento che tale dignità è in loro mano. E per questo oggi in Germania è piuttosto il momento di parlare a favore dell'opera autonoma che non di quella impegnata. Con fin troppa facilità questa si è attribuiti tutti i valori nobili per far con essi il bello e il cattivo tempo. Anche sotto il fascismo non si commettevano misfatti senza azzimarli di morale. Quelli che ancor oggi si vantano della loro eticità e insistono sull'umanità stanno solo a spiare il momento adatto per perseguire coloro che vengono condannati in base alle loro regole e per esercitare nella prassi la stessa inumanità che teoreticamente rimproverano all'arte moderna. In Germania l'impegno va spesso a finire nel belato, a dire ciò che tutti dicono o che, almeno latentemente, a tutti piacerebbe ascoltare. Nel concetto di *message*, dell'ambasciata portata dall'arte stessa, anche da quella politicamente radicale, c'è già il momento favorevole al mondo; nel gesto di perorazione c'è già un segreto accordo con le persone cui quella si rivolge ma che si potrebbero strappare all'accecamento solo disdicendo tale accordo.

Una letteratura che come quella impegnata, ma anche come vogliono i filistei etici, esiste per l'uomo, lo tradisce perché tradisce ciò che potrebbe aiutarlo soltanto se non si atteggiasse ad aiuto. Ma ciò che da qui derivasse la conseguenza di porsi con assolutezza e di esistere solo per sé decadrebbe anch'esso a ideologia. L'arte non può saltare oltre l'ombra dell'irrazionalità, cioè sulla necessità di dover chiudere occhi e orecchi sul suo costituire un momento della società ancora nel suo contrapporlesi. Ma se si richiama a tale

situazione, se frena arbitrariamente il pensiero che riflette sulla sua condizionatezza e se da questo appello fa derivare la sua *raison d'être*, falsifica la maledizione che ha addosso capovolgendola nella propria teodicea. Anche nell'opera d'arte piú sublimata si cela un «deve essere altrimenti»; se fosse solo uguale a se stessa, come avviene nella sua costruzione integralmente scientificizzata, risarebbe in una sfera cattiva, letteralmente preartistica. Ma il momento del volere non è mediato da altro che dalla configurazione dell'opera, la cui cristallizzazione diventa metafora di un'alterità che deve essere. In quanto puramente fatte, prodotte, le opere d'arte, anche quelle letterarie, sono guide alla prassi da cui si astengono: alla produzione di una vita giusta. Tale mediazione non è una via di mezzo fra impegno e autonomia, non è un misto per esempio di elementi formali avanzati e di un contenuto spirituale che ha di mira una politica realmente o pretesamente progressista; in generale il contenuto delle opere non è il *quantum* di spirito pompato dentro di loro ma piuttosto il contrario. L'accento sull'opera autonoma è tuttavia esso stesso di natura social-politica. La contraffazione della vera politica qui ed ora, l'irrigidimento della situazione, che da nessuna parte si accinge a sgelare, costringe lo spirito nelle situazioni in cui non ha bisogno di incanagliersi. Mentre attualmente tutto ciò che è cultura, anche le creazioni integre, minaccia di soffocare nelle ciance culturali, al tempo stesso alle opere d'arte è fatto carico di mantener mutamente fermo ciò che alla politica è precluso. Sartre stesso l'ha dichiarato in un passo che fa onore alla sua onestà⁷. Non è il momento delle opere d'arte politiche; la politica è invece passata nelle opere autonome e in maggior misura lí dove esse si mostrano politicamente morte, per esempio nella parabola kafkiana dei fucili da bambini, nella quale l'idea della non violenza è fusa con l'albeggiante coscienza dell'insorgente paralisi della politica. Paul Klee, che è al suo posto in una discussione su arte impegnata e arte autonoma poiché la sua opera, *écriture par excellence*, aveva radici letterarie e non esisterebbe né senza di quelle né se non le avesse assorbite, Paul Klee dicevo ha disegnato, durante la Prima guerra mondiale o subito dopo, delle caricature dell'imperatore Guglielmo sotto forma di disumano mangiatore di ferro. Da queste – cosa che sarebbe di certo dimostrabile con precisione – nel 1920 è nato l'*Angelus novus*, l'angelo meccanico che non reca piú alcun aperto emblema di caricatura e impegno ma supera di molto entrambi. Con occhi enigmatici l'angelo meccanico costringe l'osservatore a domandarsi se

l'angelo stesso annunci la sciagura compiutasi o la salvezza in essa nascosta. Ma, come diceva Walter Benjamin che possedeva il foglio, esso non è l'angelo che dà ma l'angelo che prende.

NOTE

¹J.-P. SARTRE, *Che cos'è la letteratura?*, Il Saggiatore, Milano 1976, p. 47.

²*Parce qu'il est homme, Situations*, II, Paris 1948, p. 51.

³J.-P. SARTRE, *Huis-clos* [trad. it. in *Teatro francese*, Nuova Accademia, Milano 1959, vol. III, p. 494].

⁴SARTRE, *Che cos'è la letteratura?* cit., p. 99.

⁵*Ibid.*, p. 84.

⁶«Si sa benissimo che l'arte pura e l'arte vuota sono una cosa sola, e che il purismo estetico fu solo una brillante manovra difensiva dei borghesi del secolo scorso, i quali preferivano farsi denunciare come filistei piuttosto che come sfruttatori» (*ibid.*, p. 65).

⁷Cfr. J.-P. SARTRE, *L'existentialisme est un humanisme*, Paris 1946, p. 105 [trad. it. *L'esistenzialismo è un umanismo*, Mursia, Milano 1974⁸].

Presupposti

A proposito di una lettura pubblica di Hans G. Helms

Non può essere mia pretesa facilitare la comprensione del testo FA:M'AHNIESGWOW con un'interpretazione. Una tale interpretazione, per cui ci sarebbe bisogno di immergersi a lungo nell'opera, la darebbero molto più legittimamente altri, fra gli amici coloniensi di Helms, che non io; Gottfried Michael König ha scritto un'introduzione che seguiva a uno strettissimo contatto con l'opera. Per di più il concetto di comprendere non è applicabile con spensieratezza a un testo ermetico. Essenziale è ad esso lo choc con cui interrompe violentemente la comunicazione. L'abbagliante luce dell'incomprensibilità con cui tali creazioni colpiscono il lettore getta sulla consueta comprensibilità il sospetto dell'insipidezza, dello smussamento, della reificazione, insomma della preartisticità. Tradurre in concetti e nessi correnti ciò che si manifesta come straniero in opere qualitativamente moderne sa un po' di tradimento. Quanto più obiettiva è la sostanza, quanto meno ha riguardi per ciò che i soggetti se ne aspettano o anche per ciò che il soggetto estetico ha posto in essa, tanto più problematica è la comprensibilità; quanto meno la sostanza si adatta alle soggettive e sedimentate forme di reazione, tanto più indifesa si espone alla trita obiezione di arbitrio soggettivo. Il capire presuppone un nesso logico compiuto, che può venir magari rieseguito per immedesimazione del recettore. Ma fra i motivi che portano a conseguenze come FA:M'AHNIESGWOW quello di liquidare la finzione di un tale nesso logico non è il motivo di minor peso. Non appena la riflessione delle opere d'arte mette in dubbio quel positivo senso metafisico che dovrebbe cristallizzarsi e scaricarsi nell'opera, deve anche ripudiare i mezzi, in particolare quelli linguistici, che implicitamente si alimentano dell'idea di un tal senso, il quale fonderebbe un nesso integrale e per tal via eloquente. Incerta diventa la misurFa in cui ciò che succede all'interno della creazione resti aperto al ricompimento a opera dell'osservatore e incerto in che misura in tale ricompimento lo colga con precisione. L'estetica di Hegel ha criticato, ormai da circa un secolo e mezzo, a motivo della sua accidentalità, il procedere della teoria dell'arte dall'effetto di quest'ultima sull'osservatore, procedere che ancora Kant presupponeva senza farne un

problema, e ha preteso, nello spirito della filosofia dialettica, che invece il pensiero penetri nella disciplina dell'*obiectum* stesso. Questa esigenza hegeliana ha distrutto, strada facendo, anche concezioni soggettivistiche che per Hegel erano ancora inconcusse e imperavano ingenuamente nel suo stesso metodo, come per esempio la comprensibilità di principio dell'oggetto estetico. Egli svelò la casualità dell'effetto esercitato da una qualche opera d'arte su determinati spettatori e dopo di lui dovette tramontare la credenza che sussista a priori un rapporto immediato fra opera e osservatore e che una creazione obiettivamente vera garantisca anche la sua appercezione. Perciò non vorrei tentare di rendere comprensibile Helms e nemmeno di scodellare giudizi di consenso o di critica, bensì unicamente discutere alcuni presupposti.

Sono consapevole di esporre in tal modo la sua produzione e la mia stessa posizione nei suoi confronti al trionfale scherno di tutti i benpensanti che già si fanno avanti armati del proponimento di accalorarsi perché quest'opera pretende troppo anche da lettori progressisti e aperti. Posso immaginare con quale soddisfazione più d'uno ricaverà dalle mie parole che dunque nemmeno io la capisco. Ma vorrei mettere in guardia da questo comodo trionfo. In arte – e, a quel che penso, non soltanto in essa – la storia ha valore retroattivo. La crisi della comprensibilità, oggi molto più acuta di cinquant'anni fa, coinvolge anche opere anteriori. Se si insistesse sul significato generale di comprensibilità dell'arte occorrerebbe ripetere la scoperta che essa si allontana in maniera essenziale dal capire quale interpretazione razionale di un contenuto che comunque sia si è inteso dire. Le opere d'arte non le si capisce come una lingua straniera o come concetti, giudizi e deduzioni della propria lingua. Tutto ciò per la verità può anche esistere nelle opere d'arte come sottofondo, quale momento significativo del loro linguaggio o della loro vicenda o di ciò che è rappresentato nel quadro, ma è piuttosto un elemento secondario e difficilmente è ciò cui mira il concetto estetico di capire. Se questo deve mostrare qualcosa di adeguato, di rispondente alla cosa, allora oggi sarebbe da immaginarselo piuttosto come una specie di rifacimento, come il ricompimento delle tensioni sedimentate nell'opera d'arte, dei processi in essa coagulatisi divenendo obgettività. Un'opera d'arte non la si capisce se la si traduce in concetti – se si fa semplicemente questo la si fraintende in anticipo – bensì non appena si è all'interno del suo movimento immanente; si vorrebbe quasi dire, non appena

secondo la logica a essa propria viene ricomposta dall'orecchio, ridipinta dall'occhio, riparlata dal *sensorium* linguistico. Il capire nel significato specificamente concettuale del termine si verifica, se l'opera non deve venir deturpata razionalisticamente, solo in maniera estremamente mediata; cioè con la riflessione e la denominazione del contenuto afferrato nel compimento dell'esperienza, nel suo rapporto col linguaggio delle forme e con i contenuti della creazione. Le opere d'arte vengono capite in tale maniera soltanto attraverso la filosofia dell'arte, la quale naturalmente non è alcunché di esterno alla loro intuizione ma al contrario è sempre già richiesta da questa e mette capo in essa. Indubbiamente lo sforzo per capire in tal modo anche le opere d'arte tradizionali non è minore di quello che un testo dell'avanguardia infligge al lettore che lo ricompie.

Il sottrarsi dell'arte al capire razionale, inteso quest'ultimo come atteggiamento primario, è stato sfruttato dal volgare irrazionalismo estetico. Secondo esso il sentimento è tutto. Ma la penetrazione concettuale diviene urgente sul serio quando l'esperienza artistica diventa la cattiva, passiva irrazionalità del consumo e non c'è più da fidarsi del sentimento. Il posto del ricompimento specifico, preteso dalle opere d'arte, è stato preso dal mero chiacchiericcio cui ci si abbandona seguendo la corrente della lingua, il declivio tonale, la complessione oggettuale delle immagini. La passività di quel modo di reagire scambia se stessa con l'encomiabile immediatezza. Le opere vengono sussunte a schemi cui ci si riferisce automaticamente, senza che vengano più conosciute individualmente. Contro di ciò, e non oggi per la prima volta, le opere d'arte devono proteggersi e costringere a un ricompimento che abiuri il capire convenzionale, il quale sarebbe soltanto un inconsapevole non capirsi. Deve venire in primo piano ed enunciarsi il momento dell'assurdo, contenuto costitutivamente in tutta l'arte ma finora ampiamente coperto dal convenzionale. La cosiddetta incomprendibilità per l'appunto dell'arte contemporanea legittima è la conseguenza di un fattore che è di per sé peculiare dell'arte. Al tempo stesso la provocazione esegue il giudizio storico sulla comprensibilità, degenerata a equivoco.

Naturalmente vi si è pervenuti non tanto attraverso la polemica dell'opera d'arte contro ciò che le è esterno, contro il suo destino sociale, quanto per la necessità a essa insita. In poesia va considerata sua scena il carattere doppio della lingua quale mezzo discorsivo, significativo – primariamente della comunicazione – e quale espressione. Ed ecco che in tal

senso la necessità immanente di complessi linguistici radicali torna a coincidere con la critica del mondo circostante, al quale il linguaggio è incline a cedere l'opera d'arte. L'incorruttibile Karl Kraus, che fu nemico dell'espressionismo e dunque del disinvolto predominio dell'espressione sul segno, non mollò tuttavia minimamente sulla differenza tra linguaggio poetico e linguaggio significativo. Con perseveranza il suo *opus* si sforza di produrre autonomia artistica del linguaggio senza far violenza al suo altro aspetto, quello comunicativo, non separabile dalla tradizione. Gli espressionisti invece cercarono di saltare oltre la propria ombra. Essi propugnarono spietatamente il primato dell'espressione. Il loro sogno era di utilizzare le parole esclusivamente come valori di espressione, al modo delle relazioni di suoni e di colori in musica e in pittura. Il linguaggio resistette così accanitamente all'idea espressionistica che essa, a parte i dadaisti, non si realizzò praticamente mai. Kraus aveva tuttavia ragione in quanto, e proprio in virtù della sua incondizionata dedizione a ciò che il linguaggio, in quanto spirito oggettivo, vuole al di là della comunicazione, si rese conto che esso non può completamente liberarsi del suo momento significativo, cioè dei concetti e dei significati. E del resto il dadaismo non volle fare arte ma attentare a essa. Forse non ci si può immaginare alcuna configurazione ottica che non resti incatenata al mondo delle cose attraverso una sia pur lontana somiglianza. Analogamente tutto ciò che è linguistico, anche in casi di estrema riduzione al valore espressivo, reca la traccia del concettuale. Di fronte a quell'incancellabile resto di rigida univocità, obiettivamente dettata, l'espressivo deve pagare il suo scotto di arbitrarietà e accidentalità. Con quanto maggior zelo la poesia cerca di scampare alla propria affinità col mondo empirico, la quale è estranea alla sua legge e mai completamente determinabile procedendo dalla sua organizzazione interna, tanto più si espone a ciò che condannò l'espressionismo letterario a invecchiare prima che avesse il suo momento vero e proprio. Per divenire espressione pura, anzi in generale un fattore obbediente all'impulso proprio, tale poesia deve sforzarsi di sbarazzarsi del suo elemento concettuale. Da qui la celebre obiezione di Mallarmé al grande pittore Degas quando questi gli disse di avere alcune buone idee per dei sonetti: «Le poesie non si fanno con i pensieri ma con le parole». Nella generazione precedente antipodi come Karl Kraus e Stefan George hanno parimenti rifiutato il romanzo, avversando l'amusia dell'eccesso oggettuale in poesia, che tuttavia i concetti

propriamente già si trascinano dentro la lirica. Il concetto stesso, l'unità di contrassegno di ciò che di volta in volta è compreso sotto di esso e che appartiene all'empiria senza cadere nella giurisdizione dell'opera, ha qualcosa di antiartistico, e ciò precedentemente a qualsiasi narrazione del mondo. Non a caso il termine opera d'arte linguistica è nato solo in una fase tardissima e delle orecchie sensibili non vi si lasceranno sfuggire una leggera inadeguatezza. E tuttavia i concetti sono inalienabili alla lingua. Anche il suono balbettante, nella misura in cui è parola e non *flatus vocis*, conserva il suo ambito concettuale, per tacere del nesso di creazioni linguistiche, attraverso il quale soltanto esse si organizzano divenendo un'unità artistica, e che non può fare a meno dell'elemento concettuale.

Sotto questo aspetto anche le opere più autentiche assumono a posteriori un che di preartistico, in un certo senso di informatorio. Senza donchisiotterie espressionistiche, la poesia tenta di trovare un *modus vivendi* col momento concettuale, non di consegnarsi a esso. Si potrebbe convenire, retrospettivamente, che la grande poesia ha appunto fatto questo da sempre, anzi che essa deve la sua grandezza proprio alla tensione con quel momento a essa eterogeneo. Essa, si potrebbe aggiungere, diventa opera d'arte attraverso l'attrito con l'extra-artistico, che trascende, come trascende se stessa, rispettandolo. Ma attraverso l'inarrestabile riflessione della storia questa tensione e il compito di definirla diventano tematici. Chi si affidava ancora ciecamente al carattere doppio della lingua quale segno ed espressione, come se Dio l'avesse voluto, allo stato attuale del linguaggio diverrebbe a sua volta vittima della semplice comunicazione. Lo spartiacque è dato dalle due epopee di James Joyce. L'intenzione diretta a un linguaggio rigidamente organizzato nello spazio interiore dell'opera d'arte – e questo spazio interiore, non quello psicologico, fu l'idea legittima del *monologue intérieur* – viene da lui fusa con la grande epica, con l'impulso a tener fermo al centro del suo nesso immanentistico, compatto fino alla chiusura, quel contenuto, trascendente rispetto all'arte e attraverso il quale soltanto essa diventa propriamente arte. Il modo in cui Joyce mette in parità i due fattori costituisce il suo livello straordinario, il medio che si eleva fra due impossibilità, quella del romanzo oggi e quella della poesia come puro suono. Il suo sguardo indagatore ha scorto una lacerazione nel tessuto del linguaggio significativo in cui questo diventerebbe commensurabile all'espressione senza che il poeta debba ficcare la testa nella sabbia e fare come se la lingua fosse

immediatamente musica. Questa lacuna gli si rivelò alla luce della psicologia progredita, quella di Freud. La costituzione radicale dello spazio interiore estetico è mediata dal riferimento a quello del soggetto, in cui tuttavia essa non si esaurisce. Nel campo della soggettività dissociata l'opera si libera da ciò che le è esterno e che si sottrae al suo campo di forze. Solo passando attraverso la soggettivazione diventa propriamente possibile l'obiettivazione dell'opera d'arte quale monade in sé integralmente formata. La soggettività si fa ciò che a livello rudimentale è sempre stata da quando esistono opere d'arte dotate di leggi proprie, cioè loro mezzo o loro teatro. Tuttavia nel processo dell'obiettivazione estetica la soggettività stessa, quintessenza delle espressioni eloquenti, decade successivamente a materiale grezzo, a seconda esteriorità, fagocitata dall'opera d'arte. Passando attraverso la soggettivazione, l'opera si costituisce come realtà sui generis in cui l'essenza della realtà si riverbera all'esterno. E questa è tanto la traiettoria storica dell'arte moderna quanto il processo centrale in ogni singola opera. Le forze che cagionano l'obiettivazione sono le medesime attraverso le quali l'opera prende posizione nei riguardi dell'empiria, di cui non sopporta in sé niente di non trasformato, e ad essa si rapporta. Del resto gli elementi dell'empiria sono contenuti sparsamente nei materiali, che si pretendono puramente soggettivi e sui quali avviene il processo.

Se l'espressione linguistica non si disfa completamente dei concetti, viceversa questi non equivalgono alle definizioni dei loro significati, secondo la propaganda che fa invece il positivismo. Le definizioni sono esse stesse risultati di una reificazione, di un oblio e mai ciò che con maggior zelo vorrebbero essere: perfettamente adeguate a ciò cui sono pertinenti i concetti. I significati fissati si sono sprigionati dalla vita della lingua. Ma i rudimenti di tale vita sono le associazioni che si accoppiano alle parole per così dire con dolce necessità e che non si risolvono in significati concettuali. Se alla poesia riesce di destare nei propri concetti le associazioni e con esse correggere il momentoificante, allora, stando a quella concezione, i concetti cominciano a muoversi. Il loro movimento deve diventare quello immanente dell'opera d'arte. Le associazioni vanno auscultate con un orecchio così fine da far sí che esse aderiscano alle parole stesse e non puramente all'individuo casuale che le maneggia. Il nesso sottocutaneo che da esse si forma ha il primato sulla superficie del contenuto discorsivo della poesia, sul suo crudo strato materiale, senza che però questo scompaia del tutto. In Joyce l'idea di

una fisiognomica obiettiva delle parole in forza delle associazioni a esse insite si collega con un respiro dell'intero che viene trasposto in queste associazioni senza venir tendenzialmente imposto dall'esterno. La sua posizione ha tenuto conto al tempo stesso di quella irraggiungibilità del mondo oggettuale per il soggetto estetico, che né può essere revocata da un'ideologia contritamente realistica né va postulata con assolutezza, in solipsistico accecamento. In quanto la poesia quale espressione si rende espressione della realtà che per quanto la riguarda si è sgretolata, esprime la negatività di quest'ultima.

La formazione integrale e autonoma del prodotto letterario rappresenta, monadologicamente, il sociale senza ammiccarvi: ci sono molti indizi a favore della tesi secondo cui l'attuale opera d'arte coglie con tanta maggior precisione la società quanto meno ne tratta e soprattutto quanto meno spera un effetto sociale immediato, sia di successo, sia di intervento pratico. Se in Joyce, e propriamente già nel romanzo di Proust, il *continuum* temporale empirico si sgretola poiché l'unità biografica del curriculum è esterna alla legge formale e inadeguata all'esperienza soggettiva su cui quel *continuum* si educa, un tal modo di procedere in letteratura, dunque proprio ciò che secondo il vocabolario orientale si chiamerebbe formalistico, converge con lo sgretolarsi del *continuum* temporale nella realtà, con un estinguersi dell'esperienza che in definitiva risale al tecnicato, atemporale processo della produzione di beni materiali. Convergenze del genere dimostrano che il formalismo è il vero realismo mentre delle procedure che rispecchiano il reale, ubbidienti alle prescrizioni, danno a intendere un inesistente stato di conciliazione della realtà col soggetto. Il realismo nell'arte è diventato ideologia, così come l'orientamento degli uomini cosiddetti realisti, che si regolano in base alle istituzioni comunque sussistenti e in base ai *desiderata* e alle offerte di queste, non si liberano per tal via delle illusioni, come invece si figurano, e al contrario non fanno altro che contribuire a tessere il telo che la forza delle circostanze mette intorno a queste per fingere la parvenza della loro naturalezza.

Proust aveva utilizzato un mezzo più blando, quello della memoria involontaria, che ha varie cose in comune con le associazioni freudiane. Joyce le rende feconde per la tensione fra espressione e significato agganciando l'associazione al significato di parole, per la verità per lo più isolate dal giudizio nel cui contesto sono inserite, ma dando loro un

contenuto in base all'espressione, e in primo luogo in base all'espressione dell'inconscio. Alla lunga però l'insufficienza della soluzione non è disconoscibile. In Proust essa si manifesta perché, contro i suoi progetti, nell'elaborato tessuto della *Recherche* si verifica un'ampia retrocessione degli autentici ricordi involontari rispetto a elementi molto più tangibili di psicologia e di tecnica romanzesca. Proust stesso, e quanto mai poi i suoi interpreti, hanno tanto sovraccaricato il sapore della *madeleine* bagnata nel tè perché quella traccia di ricordo è una delle poche nell'opera a soddisfare il programma desunto da Bergson. Joyce, più giovane, usa meno riguardi alla realtà empirica. Egli sviluppa le associazioni in tale ampiezza finché esse si emancipano dal significato discorsivo. Per questo deve pagare: non sempre l'associazione è necessariamente evidente, spesso resta casuale come il suo sostrato, l'individuo psicologico. Il filosofema hegeliano per cui il particolare è l'universale, filosofema che alla sua speculazione tocca in frutto attraverso innumerevoli mediazioni, diventa un rischio se la creazione letteraria lo prende alla lettera. A volte riesce, a volte no. Con eroico sforzo sia Proust sia Joyce si mettono a questo rischio. La loro autoriflessione controlla il decorso del non arbitrario nel testo per tollerare solamente quel casuale di cui al tempo stesso riluce la necessità. Non altrimenti nella musica moderna, all'altezza della libera atonalità, lo Schönberg di *Erwartung* ha auscultato la vita istintuale dei suoni, così salvaguardandola da ciò con cui l'arte successiva si compromette quando fu di moda la parola d'ordine dell'automatismo. L'udito che ricompie quei suoni e la loro successione diventa l'istanza che decide della loro logica concreta. In nessun *medium* estetico si è potuto persistere in questo punto d'indifferenza fra estrema passività ed estrema tensione. E forse la ragione non è nemmeno che la pretesa in quello insita sorpassi la capacità dell'ingegno produttivo. Certo ha torto il filisteo quando tuona che dopo che il pendolo ha toccato l'estremo del soggettivismo sfrenato è ora di pensare a un'oggettività media, che appunto come media in verità già si giudica da sé. Piuttosto tutta l'arte avanzata posteriore alla Seconda guerra mondiale viene spinta ad abbandonare quella posizione poiché la necessità nella quale il soggetto è interamente presente e che dovrebbe essere tutt'una con la sua vivente spontaneità contiene un momento d'inganno. Proprio lì dove la libertà del soggetto artistico si ritiene al sicuro, il modo di reagire di quest'ultimo è determinato dalla forza esercitata su di lui dalle levigate forme del procedimento estetico. Ciò che il

soggetto sente come sua prestazione autonoma, quella dell'obbiectivazione, guardando retrospettivamente a piú di trent'anni si rivela impregnata di residuati storici. Questi però non sono piú conciliabili con la tendenza immanente del materiale stesso, e ciò vale tanto per il materiale linguistico quanto per quello musicale o pittorico. Ciò che una volta voleva garantire la logica diventa, ora che è obsoleto, macchia e falsità, ipoteca del tradizionalismo in un'arte che nella maniera piú drastica si distingue da quella tradizionale con l'esser divenuta sensibile ai rudimenti del tradizionale cosí come l'arte tradizionale lo era nei confronti della dissonanza. Già la concezione della tecnica dodecafónica in musica voleva scrollarsi il peso tradizionalistico dell'udito soggettivo, per esempio la gravitazione di sensibile e cadenza. Quel che seguí ha registrato che, ecco, si tornava a subodorare nelle categorie dell'obbiectivazione, enunciate dallo Schönberg successivo, una ricaduta in forme inadeguate e superate. Senza perdersi in luoghi comuni da storia delle scienze umane sarà ben lecito trasferire quest'esperienza alla letteratura.

L'esperimento di Helms – e la diffamante parola di esperimento va usata positivamente; solo come sperimentante, non come assicurata, l'arte ha ancora in generale delle possibilità – si basa per la tecnica su esperienze e considerazioni del genere. Nei confronti di Joyce percepisce un interesse simile a quello che la musica e la teoria seriali, cui egli è vicino, hanno nei confronti della libera atonalità e della tecnica dodecafónica. Che FA:M'AHNIESGWOW discenda da *Finnegan's Wake* è manifesto. Helms non lo nasconde minimamente e del resto la tradizione oggi trova il suo posto soltanto nella produzione di avanguardia. Piú essenziali sono le differenze. Egli fa in letteratura lo stesso passo della musica piú recente e irrita allo stesso modo. Mentre le sue strutture devono spazio e materiale a una estrema soggettivizzazione, non riconoscono piú il primato del soggetto, il criterio del suo vivo ricompimento. Si ricusano completamente al cliché del creativo, che è comunque una beffa nei confronti dell'opera umana. La necessità entro il campo costituito soggettivamente viene tendenzialmente tagliata via dal soggetto e a lui contrapposta. La costruzione non si concepisce piú quale prestazione della soggettività spontanea, senza cui ovviamente non sarebbe affatto pensabile, ma vuole invece esser desunta dal materiale di volta in volta già filtrato attraverso il soggetto. Se già Joyce utilizza in parti diverse configurazioni e strati linguistici diversi, gradi della discorsività diversi, e

tutti ponderati nelle relazioni reciproche, tali elementi strutturali, dapprima desultori, divengono dominanti in Helms. Il tutto è composto in strutture, di volta in volta conteste di una serie di dimensioni o, secondo la terminologia della musica seriale, di parametri che si presentano autonomi o combinati o ordinati per gradi. L'affinità di questo procedimento con quello seriale della musica può venir chiarita da un modello. La crisi del nesso logico quale intero fenomenico, percepibile nel contatto fisico delle sue parti, non ha allettato i compositori seriali alla pura e semplice liquidazione del significato. Stockhausen lo conserva, nesso immediatamente appercepibile, come un valore limite. Da esso un *continuum* conduceva fino a strutture tali che si sottraggono all'usitato modo di udir senso e dunque all'illusione della necessità che conduca da un suono all'altro. È possibile percepirle ancora soltanto al modo in cui per esempio l'occhio scorre la superficie di un quadro considerato nell'insieme. Analoga è la concezione di Helms nei confronti del significato discorsivo. Il suo *continuum* va da parti quasi narrative, comprensibili in superficie, a parti nelle quali i valori fonetici, le pure qualità espressive prevalgono decisamente sui valori semantici, sui significati. Il conflitto di espressione e significato nella lingua non viene deciso tranquillamente a favore dell'espressione, come invece dai dadaisti. Esso viene rispettato come antinomia. Ma la creazione letteraria non viene a un compromesso con esso quasi considerandolo una compenetrazione senza fratture. Al contrario lo polarizza fra estremi la cui conseguenza è essa stessa struttura, e dunque dà forma al prodotto finale.

Neanche il momento di casualità insito nella joyciana tecnica associativa del tessuto linguistico ereditata da Helms cade vittima della costruzione. Questa cerca di far ciò cui l'associazione non riusciva da sola e cui prima sembrava in poesia sovvenire, *tant bien que mal*, il linguaggio discorsivo. La strutturazione sia dei singoli complessi sia del loro rapporto reciproco vorrebbe garantire immanentemente quella legalità del prodotto letterario che non gli è concessa né dall'empiria a esso alienata né dal non impegnativo gioco di associazioni. Ma il risultato è esente dall'ingenuità di considerare per questo eliminato il caso. Esso sopravvive sia nella scelta delle strutture sia nel microcampo delle singole configurazioni linguistiche. Pertanto la casualità stessa – anche qui in analogia con la composizione seriale – viene fatta diventare uno dei parametri dell'opera, cui all'altro estremo corrisponderebbe quello della perfetta organizzazione integrale. La

casualità, cui sono decaduti gli universali nello stadio di nominalismo estetico conseguente, deve diventare un mezzo artistico.

Quel momento di risalto della casualità quale presenza non totale del soggetto nell'opera è propriamente l'elemento di choc negli sviluppi ultimi, tanto nel *tachisme* quanto in musica e in letteratura. Come per lo più avviene, anche questo choc dà testimonianza di un'antica ferita. Infatti lo stato di conciliazione di soggetto e oggetto, appunto la perfetta presenza del soggetto nell'opera d'arte, è stata sempre anche apparenza e si è quasi tentati di equiparare questa parvenza a quella estetica sic et simpliciter. Nell'opera d'arte, considerati sotto l'aspetto della sua legge formale, erano casuali non soltanto gli oggetti ad essa trascendenti e che essa, per dirla con un'espressione barbara, trattava. Anche le necessità della logica ad essa propria avevano qualcosa di fittizio. Il dire che è necessario ciò che tuttavia, essendo gioco, non è necessario completamente, contiene un inganno; le opere d'arte non obbediscono mai in sé alla stessa causalità cui obbediscono natura e società. Ma casuale in definitiva è la stessa soggettività costitutiva che vuole essere presente e su cui l'opera d'arte necessariamente si raccoglie. La necessità che urge il soggetto a esser presente nell'*objectum* viene acquisita con i limiti di un'individuazione da cui il pensiero non può espungere il momento di arbitrarietà. L'io, in quanto per l'esperienza elemento immediato e più prossimo, non ne è il contenuto essenziale; l'esperienza sfrondandolo mostra che è un derivato. Mentre l'arte tradizionale voleva abolire o almeno mascherare perfino davanti alla legge propria dell'opera tale casualità, l'arte moderna si confronta con l'impossibilità dell'una e con la menzogna dell'altra soluzione. La casualità, invece di trionfare passando sulla testa dell'opera, confessa di essere un elemento inalienabile e spera in tal modo di liberarsi di un po' della propria fallibilità. Anche in forza di tale casualità accolta nel proprio interno l'arte ermetica, condannata dai realisti, va in senso contrario al proprio carattere di apparenza e si avvicina alla realtà. Da sempre la disponibilità delle opere ad aprirsi alla casualità della vita invece di cacciarla via per mezzo della densità del suo nesso logico è stata il fermento di ciò che fino alla soglia dell'arte moderna si chiamò realismo. Il principio di casualità è la coscienza che il realismo ha di sé nell'attimo della sua liberazione dalla realtà empirica. Gli torna a proposito il fatto che esteticamente tutto ciò che è intrinsecamente del tutto conseguente, foss'anche la stretta negazione del significato attraverso il caso

come principio, fonda una specie di nesso logico di seconda potenza. Ciò permette di inserirlo in un *continuum* con altri elementi estetici. Secondo l'ipotesi di lavoro di tale produzione, ciò che non ambisce più a esser soggetto alla legge formale armonizza con questa.

Essa contrasta un'opinione assai diffusa a proposito dell'arte moderna e cioè che le correnti costruttive – in pittura il cubismo e ciò che gli si legò – e quelle soggettivo-espressive – dunque l'espressionismo e il surrealismo – fossero semplici contrari, due divergenti possibilità di procedere. I due momenti non sono appaiati da una sintesi esteriore ma trapassano intrinsecamente l'uno nell'altro: l'uno non ci sarebbe senza l'altro. La riduzione alla pura espressione basta per far spazio a una costruzione autonoma che non si serve più di schemi esterni alla cosa e al tempo stesso ha bisogno della costruzione per rafforzare l'espressione pura contro la contingenza a questa propria. Ma la costruzione diventa artistica – contrariamente a quella letteralmatematica delle forme finalizzate – solo saziandosi di eterogeneo, di cose irrazionali rispetto a essa e per così dire materiali; altrimenti resterebbe condannata a funzionare a vuoto. A dirla con la psicoanalisi, nell'opera emancipata espressione e costruzione avrebbero lo stesso rapporto di Es ed Io. Ciò che è Es deve diventare Io, dice la nuova arte con Freud. Ma dal suo peccato cardinale, il dominio cieco sulla natura, che consuma se stesso e ripete eternamente la situazione naturale, l'io non è guaribile con l'assoggettarsi anche la natura interiore, l'Es, ma conciliandosi con l'Es e consapevolmente e liberamente accompagnandolo alla meta cui tende. Come l'uomo giusto non sarebbe colui che reprime l'istinto bensì colui che lo guarda negli occhi e lo soddisfa senza fargli violenza e senza piegarsi di fronte a esso come di fronte a una potenza, così l'opera d'arte giusta dovrebbe oggi fungere da modello col suo modo di atteggiarsi nei confronti della libertà e della necessità. Forse il compositore Ligeti aveva in mente questo quando richiamò l'attenzione sul capovolgimento dialettico di determinatezza totale e casualità totale in musica. Probabilmente l'intenzione di Helms non se ne allontana di molto. Essa, se per una volta è consentito di parlare come gli storici della letteratura, punta a una specie di Joyce autoconsapevole, cosciente di sé, intimamente conseguente e integralmente organizzato. Certo Helms sarebbe l'ultimo a pretendere di aver superato Joyce o, con un'espressione divulgata e orrenda, di averlo battuto. La storia dell'arte non è un incontro di pugilato in cui il più recente mette al tappeto il

precedente; anche nell'arte d'avanguardia, in cui un'opera appare come critica dell'altra, le cose vanno meno agonisticamente. Certe strombazzate non sarebbero in letteratura meno folli delle lodi tributate a una composizione seriale col dire che essa è meglio della *Erwartung* di Schönberg, vecchia di cinquant'anni. Maggiore conseguenza non è sinonimo di qualità superiore. Tuttavia la pertinente domanda se il progresso del dominio sul materiale non lo si paghi troppo caro e se l'autenticità di Schönberg o di Joyce non scaturisca proprio dalla tensione del loro contenuto artistico, non completamente fuso, nei confronti del materiale e del procedimento, non è capace di ritardare la prassi artistica. Questa non ha altra scelta che assolvere, conseguente, incorruttibile e senza guardare indietro, bisogni rimasti inadempiti nelle opere precedenti. Essa può solo sperare di cancellare, con la propria consequenzialità, parte della maledizione della consequenzialità stessa, quale può annunciarsi nel rapporto di costruzione e caso. Ma non può ripiegare su una situazione storicamente passata pensando alla forza di ciò che non era ancora completamente conseguente. Piuttosto dovrebbe accettare una perdita di qualità; comunque fra l'intenzione e la qualità non c'è mai armonia prestabilita. La tensione nei confronti di qualcosa ad esse eteronomo è quel che le opere d'arte di per sé non possono volere e da cui dipende tutto. Tensione è diventato ciò che una volta si chiamava il dono delle opere, il contenuto di verità su cui esse non hanno potere.

Sul piano tecnico Helms si allontana dal procedimento joyciano assoggettando a un canone le associazioni psicologiche di parole, che non vengono evitate. Tale canone discende dal patrimonio dello spirito oggettivo, dai rapporti e legami trasversali di parole e dai loro campi di associazione in lingue diverse. Essi si affacciavano già in *Finnegan's Wake*, ora però obbediscono al piano della costruzione. Un nesso associativo filologicamente guidato e perciò tendenzialmente attinto dal materiale della lingua vorrebbe prendere il posto del tipo di associazione che ci è resa familiare dal metodo psicanalitico nel suo usare le parole come chiavi per penetrare nell'inconscio. Anche in Beckett la filologia acquista una dimensione simile. Ma Helms ambisce niente meno che fuoruscire per tal via dal *monologue intérieur* la cui struttura è sí modello del tutto ma ora non fornisce più la legge del prodotto letterario bensí il suo materiale. I tratti propriamente eccentrici dell'esperimento di Helms, nei quali, come sempre nell'arte, è riconoscibile la *differentia specifica* del suo approccio rispetto ad altri, risultano da qui.

Esso è una specie di parodia del *poeta doctus* del Seicento, l'antitesi polemica dell'*imago* del poeta, nel frattempo decaduta a turlupinatura col ritenerlo auscultatore di origini. Helms si aspetta di conoscere i costituenti linguistici e gli elementi reali da lui utilizzati e cifrati. Se i prodotti poetici si sono da sempre sviluppati nel commento, questo è addirittura costruito in vista del commento, come quei drammi barocchi tedeschi cui i dotti slesiani apponevano i loro scoli. Anche ciò potenzia in maniera stupefacente una qualità che nell'arte moderna è stata da assai lungo tempo preformata; oltre che in Joyce stesso, il cui *Finnegan* non si vergogna del bisogno di spiegazioni, anche in Eliot e in Pound. Viene così provocata l'obiezione della traducibilità. La vicenda discorsivamente enucleabile da FA:M'AHNIESGWOW, le estuazioni erotiche tra Michael e Helene non sono affatto così anticonvenzionali da esigere in via primaria una messa in opera così difficile. König ha già accennato che il parametro del contenuto non tiene ancora il passo con quello tecnico; e lo spiega con la giovane età dell'autore. Ma perché cifrare ciò che sarebbe narrabile secondo tradizione? L'obiezione discende da un'estetica ordinata intorno al concetto di simbolo e attacca il sovrabbondare di significati su ciò che secondo le norme di quell'estetica è configurato intuitivamente. Si argomenta che proprio la pretesa ermetica viene sconfessata dal fatto che l'opera, per svilupparsi in se stessa, è rinviata a ciò che di per sé non dà. È comunque lecito replicare che quel non risolversi nell'*obiectum* è essenziale a questo *obiectum*, affine in questo allo spirito dell'allegoria. Al modo in cui si sfida la concezione dell'opera d'arte come nesso logico in sé coerente, si sfida anche la finzione della coerenza della sua configurazione, della sua pura e immanente compattezza che non abbia giustificazione al di fuori di quel nesso logico. A ragione si abbandona l'immediata identità di intuitività e intenzione, che nell'arte tradizionale era pretesa ma, a ragione, mai realizzata. Con il rompere la comunicazione e con la sua stessa compattezza l'opera d'arte ermetica liquida la compattezza che alle opere precedenti veniva data da quel che esse rappresentavano senza però interamente esserlo esse stesse. Tuttavia l'opera ermetica dà forma al proprio interno, alla frattura che è quella fra il mondo e l'opera. Il mezzo fratto, che non fonde espressione e significato, non integra, sacrificandolo, l'uno nell'altro ma spinge entrambi a inconciliabile differenza, diventa veicolo del contenuto, del fratto, del non sensato. La frattura, che il risultato artistico non sormonta ma di cui con amore e

speranza fa il movente della propria forma, resta come figura del contenuto artistico che la trascende. L'opera esprime senso attraverso l'ascesi nei confronti del senso.

Paratassi

Sull'ultima lirica di Hölderlin

A Peter Szondi

Da quando la scuola di George ha distrutto l'opinione su Hölderlin come quieto e fine poeta di second'ordine dalla commovente biografia, la sua celebrità come la sua comprensione sono indubbiamente molto cresciuti. I limiti che la malattia del poeta sembrava porre nei confronti della sua innografia tarda sono stati ampiamente dilatati. La recezione di Hölderlin nella lirica moderna a partire da Trakl contribuì per parte sua a render familiare nell'immagine originaria l'elemento di estraneità che nella lirica moderna stessa è determinante. Il processo non ha riguardato semplicemente l'informazione. Ma la parte che vi ha avuto la filologia non è disconoscibile. A ragione Muschg, nel suo attacco alle quotidiane interpretazioni metafisiche, ha sottolineato questo merito facendo i nomi di Friedrich Beissner, Kurt May, Emil Staiger, e lo ha contrapposto all'arbitrarietà delle profondità da mercato. Certo, quando Muschg rimprovera agli interpreti filosofi di pretendere di saperne di più dell'interpretato – «essi enunciano ciò che secondo loro egli non osò o non fu capace di dire»¹ – adduce un assioma che rende limitato il metodo filologico rispetto al contenuto di verità e che armonizza fin troppo bene con l'esortazione a prendersela con i «testi troppo difficili», col «matto Hölderlin, con Rilke, con Kafka, con Trakl»². La difficoltà di questi così diversi autori più che proibire l'interpretazione la richiede. Stando a quell'assioma la conoscenza di poesie consisterebbe nella ricostruzione di ciò che l'autore di volta in volta intende. E invece il solido terreno che la filologia pensa di possedere ondeggia. L'intenzione soggettiva non è ricostruibile se non si è oggettivata; o comunque nella misura in cui gli abbozzi e i testi contigui la illuminano. Tuttavia proprio lì dove è importante, dove l'intenzione è oscurata e abbisogna della congettura filologica, generalmente i passi in questione divergeranno fondatamente da quelli documentabili mediante paralleli e le congetture promettono poco se a loro volta non vengono sostenute da una base antecedente, filosofica; fra le due zone c'è interazione. Ma soprattutto il processo artistico, che da

quell'assioma viene considerato via regia per penetrare nella cosa, come se segretamente imperasse ancora la signoria del metodo diltheyano, non si esaurisce affatto nell'intenzione soggettiva al modo in cui l'assioma tacitamente suppone. L'intenzione è in esso un momento: essa si trasforma nel risultato formato solo consumandosi nell'interazione con gli altri momenti, col contenuto, con la legge immanente del prodotto e – soprattutto nel caso di Hölderlin – dell'obiettiva configurazione linguistica. Rientra nell'amusia del fine intenditore aspettarsi di tutto dall'artista; ma gli artisti imparano per esperienza quanto poco ciò che è loro proprio appartenga loro e in quale misura invece obbediscano alla coazione della produzione. Il risultato sarà tanto più perfetto con quanta maggior assenza di tracce l'intenzione è superata nel configurato. Hegel insegna che si potrebbe, «conformemente al concetto dell'ideale e mettendoci anche qui dal punto di vista dell'estrinsecazione soggettiva, così definire la vera oggettività: del contenuto autentico che ispira l'artista, niente deve essere trattenuto nell'interno soggettivo, ma tutto deve essere sviluppato completamente, e in modo anzi che sia l'anima e la sostanza universale del contenuto scelto appaiano messe in rilievo, sia la forma individuale di esso appaia in sé completamente conclusa e compenetrata da quell'anima e sostanza rispetto a tutta la rappresentazione. Infatti la cosa più alta e più eccellente non è l'ineffabile, di modo che l'artista sarebbe in sé più profondo di quanto non palesi l'opera, ma le sue opere sono il meglio dell'artista e se egli è il vero, lo è, ma non è ciò che rimane solo nell'interno»³. Quando Beissner, legittimamente alludendo a delle affermazioni teoretiche di Hölderlin, richiede che si giudichi la poesia «sulla base del suo calcolo secondo leggi e secondo gli altri procedimenti con cui il bello viene prodotto»⁴ invoca, come Hegel e il suo amico, un'istanza che necessariamente rinvia oltre il senso e l'intenzione del poeta. La forza di questa istanza cresce nella storia. Ciò che nelle opere si dispiega e diventa visibile, ciò per cui esse acquistano autorità, non è altro che la verità che in esse obiettivamente si manifesta e che lascia sotto di sé e fagocita l'intenzione soggettiva in quanto indifferente. Hölderlin, il cui personale approccio soggettivo già si ribella al tradizionale concetto di lirica soggettiva di espressione, ha quasi già pensato tale dispiegamento. A sua volta il procedimento della sua interpretazione, stando ai criteri filologici, dovrebbe risolversi tanto poco nella filologia approvata quanto gli ultimi inni nella lirica del vissuto.

Beissner per esempio ha apposto all'*Angolo di Hardt*, che non è una delle poesie più difficili, una breve spiegazione. Sul piano del contenuto essa chiarisce ciò che è oscuro. Il nome di Ulrich, repentinamente invocato, è quello del perseguitato conte del Württemberg. Due lastroni di roccia formano l'«angolo», la fessura in cui egli si nascose. L'avvenimento che stando alla saga vi si verificò deve parlare dalla natura stessa, che perciò viene detta «non infante». La natura rivivente diventa allegoria del destino che lì una volta ebbe luogo: la spiegazione che dà Beissner del «superstite» come luogo rimasto è illuminante. Tuttavia l'idea di una storia naturale allegorica, che qui balena e che domina tutta quanta la produzione ultima di Hölderlin, avrebbe bisogno essa stessa, in quanto filosofica, di essere filosoficamente prodotta. Qui la scienza filologica tace. Ma ciò non è indifferente per il fenomeno artistico. Mentre la cognizione degli elementi materiali addotti da Beissner dissolve la parvenza di confusione che una volta avvolgeva quei versi, ciononostante la lirica stessa, in quanto espressione, conserva il carattere di confusione. La capirà chi non soltanto si assicura razionalmente del contenuto pragmatico che si colloca al di fuori di ciò che è manifesto nella poesia e nel suo linguaggio, bensì chi avverte ancor sempre lo choc dell'inatteso nome di Ulrich, chi si irrita per l'espressione «per nulla infante», che riceve un senso soltanto dalla costruzione di storia naturale, e così per la compagine «Un grande destino | pronto, in superstite zolla»⁵. Ciò che la spiegazione filologica è tenuta a eliminare non scompare tuttavia da ciò che dapprima Benjamin e successivamente Heidegger chiamarono il poetato. Questo momento che si sottrae alla filologia esige di per sé interpretazione. È la dimensione oscura delle creazioni poetiche e non ciò che in esse viene pensato, a costringere alla filosofia. Quella è però incommensurabile all'intenzione, al «senso del poeta», cui anche Beissner si richiama, anche se per sanzionare con esso la «questione del carattere artistico della poesia»⁶. Sarebbe puro arbitrio attribuire a Hölderlin, per quante cautele si usino, l'intenzionalità della stranezza di quei versi. Essa discende da un fattore obiettivo, dalla decadenza dei contenuti materiali portanti nell'espressione, dall'eloquenza della mutezza. Senza il silenzio sul contenuto materiale quella poesia esisterebbe tanto poco quanto senza il contenuto sottaciuto. Così complessa è quella per la quale oggi ha corso il concetto di analisi immanente, sorto nella medesima filosofia dialettica nei cui anni formativi Hölderlin ebbe una parte. Nella scienza letteraria la

riscoperta di quel principio allestí propriamente per la prima volta un rapporto genuino con l'oggetto estetico, contro un metodo genetico che scambiava la comunicazione delle condizioni nelle quali nascevano le poesie, delle condizioni biografiche, dei modelli e dei cosiddetti influssi, con la conoscenza della sostanza. Tuttavia al modo in cui il modello hegeliano dell'analisi immanente non resta su se stesso ma, con la forza propria dell'oggetto, spezza quest'ultimo e spinge oltre la chiusura monadologica del concetto singolo rispettandolo, allo stesso modo dovrebbero andare le cose con l'analisi immanente delle opere poetiche. Ciò cui mirano queste e ciò cui mira la filosofia è la stessa cosa, il contenuto di verità. Ad esso guida la contraddizione che ogni singola opera deve venir capita unicamente procedendo da essa stessa ma nessuna può venir capita unicamente in tal modo. Né l'*Angolo di Hardt* né qualunque altra poesia viene spiegata completamente dallo strato contenutistico di cui ha bisogno il livello al quale si comprende il senso mentre quelli superiori squassano il senso. La via che si diparte poi dalla negazione determinata di questo è quella che conduce al contenuto di verità. Se questo deve essere la verità con la maiuscola, se deve essere più di ciò che è semplicemente inteso, allora col costituirsi si lascia alle spalle il nesso di immanenza. La verità di una poesia non esiste senza la compagine di questa, senza la totalità dei suoi momenti; ma al tempo stesso è qualcosa che oltrepassa questa compagine quale compagine dell'apparenza estetica: e non dall'esterno, attraverso un contenuto di verità detto, bensí in virtù della configurazione dei momenti i quali, presi insieme, significano più di quel che la compagine intenda. Con quanta potenza la lingua, usata da poeta, sfrecci oltre la semplice intenzione soggettiva del poeta lo si può riconoscere in una parola centrale della *Festa della pace*: destino. L'intenzione di Hölderlin è in accordo con questa parola finché egli prende partito per il mito: finché la sua opera assume il significato del mito. È innegabile che i seguenti versi suonino affermativi: «Legge è del destino che tutti si cimentino, | Che sia, quando ritorni quiete, una sola la lingua»⁷. Ma del destino si parlava due strofe prima: «Poi che indulgente sfiora, che mai non oblia la misura, | un attimo solo le dimore degli uomini | improvviso un dio né alcuno sa quando. | E può trascorrervi poi la protervia, | e deve barbarie invadere il luogo santo | da frontiere lontane, e cruda brancolando delira | e ivi s'abbatte a un destino; ma gratitudine | mai segue sollecita al dono divino»⁸. Alla fine di questi versi, mediato da un «ma», a «destino»

segue il lemma «gratitudine»; in tal modo viene posta una cesura, la configurazione linguistica determina la gratitudine come antitesi al destino o, per dirla con Hegel, come salto qualitativo che, dando risposta al destino, conduce fuori da esso. Stando al contenuto la gratitudine è sic et simpliciter antimitologica, ciò che risuona nell'attimo della sospensione del sempreuguale. Il poeta loda il destino, ma a questo la poesia, per un momento proprio, senza che il poeta debba averlo voluto, contrappone la gratitudine.

Però mentre la poesia di Hölderlin, come ogni poesia energica, ha bisogno della filosofia quale mezzo che porta alla luce del giorno il suo contenuto di verità, il ricorso a una filosofia che sotto una qualunque forma la sequestri adempie altrettanto poco il compito. La divisione del lavoro che dopo la decadenza dell'idealismo tedesco separò con conseguenze fatali filosofia e scienze umane, ha parimenti spinto queste ultime, consapevoli della propria insufficienza, a cercare aiuto ló dove vogliono o possono trovare un punto fermo, mentre d'altro canto ha privato le scienze umane della capacità critica che sola avrebbe loro permesso il passaggio alla filosofia. Perciò l'interpretazione di Hölderlin si agganciò eteronomamente in ampia misura alla non richiesta autorità di un pensiero che di sua iniziativa fraternizzò con Hölderlin. La massima che Heidegger prepone alle sue *Chiarificazioni* suona: «In considerazione del poetato la spiegazione della poesia deve tentare di rendersi superflua»⁹, dunque appunto scomparire nel contenuto di verità come gli elementi della realtà. Ma mentre egli accentua in tal modo il concetto di poetato, anzi attribuisce al poeta stesso estrema dignità metafisica, le sue chiarificazioni si mostrano nei particolari estremamente indifferenti nei confronti dello specifico poetico. Iperesteticamente egli celebra il poeta quale fondatore senza riflettere concretamente la motivazione della forma. C'è da meravigliarsi che nessuno si sia irritato per la amusia di quelle chiarificazioni, per la mancanza di affinità. Frasi tratte dal gergo dell'autenticità come quando scrive che Hölderlin mette «in decisione»¹⁰ – invano ci si chiede in quale e presumibilmente non si tratta d'altra che di quella rumorosamente obbligata fra essere ed essente –; immediatamente dopo le infauste «parole chiave»; «il vero dire»¹¹; cliché da basso livello d'arte patria come «trasognato»¹²; altisonanti freddure come: «La lingua è un bene in un senso piú originario. Essa torna bene, cioè garantisce che l'uomo possa essere uomo storico»¹³; movenze da professore come «ma sorge subito la domanda»¹⁴, chiamare

«deietto»¹⁵ il poeta, che resta una involontaria spiritosaggine priva di humor, anche se può addurre a suo favore una pezza d'appoggio tratta da Hölderlin: tutto questo imperversa indisturbato nelle *Chiarificazioni*. Al filosofo non va obiettato di non esser poeta ma la poesia anale rende testimonianza contro la sua filosofia della poesia. Quello che è esteticamente sbagliato nasce in un'estetica sbagliata, nel confondere il poeta, nel quale il contenuto di verità è mediato dalla parvenza, col fondatore, che a dire di Heidegger interviene sull'essere stesso, senza poi tanta diversità rispetto all'eroizzazione del poeta, a suo tempo praticata nella scuola di George: «Ma il linguaggio primo è la poesia come fondazione dell'essere»¹⁶. Il carattere di apparenza proprio dell'arte ne intacca immediatamente il rapporto col pensiero. Ciò che è vero e possibile come poesia non può esserlo letteralmente e senza fratture come filosofia; da qui lo scorno totale dell'«enunciato», questa antiquata parola in voga. Ogni interpretazione di opere poetiche che le riduca all'enunciato violenta il loro modo di verità col far violenza al loro carattere di apparenza. Ciò che interpreta senza distinzioni come saga dell'origine il proprio pensiero e la poesia, che non è pensiero, falsifica entrambi in uno spettrale ritorno di stile floreale e in definitiva nella credenza ideologica che si possa mutare a partire dall'arte la realtà sperimentata come cattiva e umiliante, essendo precluso il mutamento reale. La reverenza per Hölderlin, cresciuta fino a divenir smisurata, inganna su di lui riguardo alle cose più semplici. Essa suggerisce che quel che il poeta dice è proprio così, immediato, letterale; e ciò probabilmente spiega che il poetato celebrato venga contemporaneamente trascurato. L'improvvisa disestetizzazione del contenuto insinua che l'inalienabilmente estetico è realtà, senza curarsi della frattura dialettica tra forma e contenuto di verità. In tal modo viene resecato il rapporto genuino, critico e utopico, di Hölderlin con la realtà. Si pretende che egli abbia celebrato quale essere ciò che nella sua opera non si colloca altrimenti che come negazione determinata dell'essente. La realtà del poetico, prematuramente affermata, omette la tensione della poesia di Hölderlin con la realtà e neutralizza la sua opera facendone un assenso al destino.

Heidegger attacca con ciò che Hölderlin ha pensato manifestamente, invece di elaborarne il valore posizionale nel poetato. Senza darne conto, egli colloca Hölderlin nel passato genere della poesia concettuale di provenienza schilleriana, da cui lo si credeva liberato grazie ai recenti lavori sul testo. Le assicurazioni sul poetico hanno poco peso rispetto a ciò che Heidegger

effettivamente fa. E il procedimento ha dei punti d'appoggio negli elementi gnomici dello stesso Hölderlin. Coniazioni sentenziose sono immesse anche negli ultimi inni. Dalle poesie emergono sempre delle sentenze come se fossero giudizi sulla realtà. Ciò che per mancanza dell'organo estetico s'attarda al disotto dell'opera d'arte, utilizza le sentenze per arrivare a mettersi al disopra dell'opera d'arte stessa. Con un cortocircuito, parafrasando in maniera violenta anzichenò, un luogo dell'*Empedokles*, Heidegger proclama la realtà del poetato: «La poesia suscita l'apparenza di irrealtà e di sogno di fronte alla realtà sonora e afferrabile in cui ci crediamo di casa. E tuttavia reale è viceversa ciò che il poeta dice e intraprende a essere»¹⁷. La realtà delle poesie, il loro contenuto di verità, si mescola, per una tale chiarificazione, torbidamente con ciò che è immediatamente detto. Ciò permette di eroizzare a buon mercato il poeta quale fondatore politico che «rilancia al suo popolo»¹⁸ i cenni che raccoglie: «con la nuova fondazione dell'essenza della poesia Hölderlin determina per primo una nuova era»¹⁹. Un colpo di bacchetta magica e il *medium* estetico del contenuto di verità sparisce; Hölderlin viene infilzato sulle presunte parole d'ordine, scelte da Heidegger a uso autoritario. Le gnome però appartengono al poetato solo mediatamente, nel loro rapporto con la struttura da cui sporgono, mezzi artistici a loro volta. Asserire che quel che il poeta dice è la realtà, può esser giusto riguardo al contenuto artistico del poetato; mai riguardo alle tesi. La fedeltà, virtù del poeta, è fedeltà al perduto. Essa pone una distanza rispetto alla possibilità che questo sia coglibile ora e qui. Ciò si legge in Hölderlin stesso. I «forti» dell'«Asia» li giudica l'inno *Alle fonti del Danubio*, «Che impavidi innanzi ai segni del mondo | Con sulle spalle il cielo e tutto il destino, | intieri giorni, radicati sui monti | per primi seppero | parlare soli | a Dio. Riposano ora»²⁰. Ad essi va la fedeltà: «Non noi, il vostro anche ella conserva | e presso alle cose sante, alle armi della parola | che, o figli del destino, nel dipartirvi, | lasciate a noi più inetti [...] Si resta attoniti»²¹. Le «armi della parola» che restano al poeta sono tracce obnubilate di ricordi, non una «fondazione» heideggeriana. A proposito delle parole arcaiche, cui mette capo l'interpretazione che dà Heidegger, in Hölderlin si legge esplicitamente «non si sa spiegarlo»²². – Certamente vari versi di Hölderlin si acconciano alle chiarificazioni di Heidegger, quali prodotti, in definitiva, della medesima tradizione filellenico-filosofica. Al contenuto di Hölderlin è insito, come a qualsiasi genuina demitologizzazione, uno strato

mitico. Parlare di arbitrarietà non costituisce obiezione sufficiente nei confronti di Heidegger. Dal momento che l'interpretazione della poesia ha per oggetto ciò che non è stato detto, non le si può obiettare che quel che essa dice non è detto in questa. Si può però dimostrare che ciò che Hölderlin tace non è ciò che Heidegger estrapola. Quando questi legge «Tristo abbandona | chi abita accanto all'origine, il luogo»²³, può esultare sia sul pathos dell'origine sia sulla lode dell'immobilità. Tuttavia il grandioso verso «Ma io voglio andarmene al Caucaso!»²⁴, che in Hölderlin irrompe «fortissimo» nello spirito della dialettica – e dell'*Eroica* di Beethoven – non è più conciliabile con quella disposizione. Come se la poesia di Hölderlin avesse previsto per che cosa l'ideologia tedesca l'avrebbe un giorno ingaggiata, l'ultima versione di *Pane e vino* stila una tavola contemporaneamente contro il dogmatismo irrazionalistico e il culto delle origini: «Creda chi l'ha provato! A casa sua è lo spirito | non all'inizio, non alla fonte»²⁵. La parenesi si colloca immediatamente prima del verso reclamato da Heidegger: «Colonie ama lo spirito, e ardito oblio»²⁶. Forse da nessun'altra parte Hölderlin smentisce più rudemente il suo protettore postumo che nel rapporto con l'alieno. Quello che ha Hölderlin è per Heidegger una continua irritazione. In questi l'amore per l'alieno abbisogna di apologia. Tale amore sarebbe «quello che contemporaneamente fa pensare alla patria»²⁷. In questo contesto egli imprime una stupefacente giravolta alla espressione hölderliniana «colonia»: una meschina letteralità diventa mezzo di sofisticaggine nazionalistica: «La colonia è la terra figlia che rinvia alla terra madre. Lo spirito, amando una terra di tal natura, ama però mediatamente e nascostamente soltanto la madre»²⁸. L'ideale endogamico di Heidegger prevale perfino sul suo bisogno di un albero genealogico della dottrina dell'essere. A rompicollo Hölderlin viene ingaggiato per una concezione dell'amore che resta nel cerchio di ciò che a ogni buon conto si è, narcisisticamente fissati al proprio popolo; Heidegger tradisce l'utopia consegnandola alla prigionia nell'ipseità. Lo hölderliniano «e ardito oblio [ama] lo spirito» Heidegger deve truccarlo nell'«amore nascosto che ama l'origine»²⁹. Alla fine dell'exkursus in Heidegger si rinviene: «L'ardito oblio è il consapevole coraggio di sperimentare l'alieno in vista di una futura riappropriazione del proprio»³⁰. L'esiliato Hölderlin, che nella medesima lettera a Böhlendorf desidera di essere lontano, a Tahiti³¹, diventa un tedesco all'estero di tutta affidabilità. Non è sicuro che l'apologetica heideggeriana

non imputi anche l'accoppiamento di colonia e appropriazione al sociologismo di quelli che la notano.

Dello stesso stampo sono delle considerazioni che Heidegger, con visibile disagio, fa seguire ai versi sulle brune donne di Bordeaux in *Ricordo*. «Le donne. Questo sostantivo conserva qui il valore antico, che significa signora e custode. Ora però viene unicamente riferito al nascere del poeta alla sua essenza. In una poesia composta poco prima dell'epoca degli inni e nel passaggio a questa Hölderlin ha detto tutto quel che c'è da sapere (*Canto del tedesco*, strofe undicesima, IV 130)³²:

Alle donne tedesche, grazie! Ci hanno serbato
dalle immagini degli dèi amabile spirito [...]

La verità poetica di questi versi, celata ancora al poeta stesso, viene poi portata alla luce dall'inno *Germania*. Le donne tedesche salvano il manifestarsi degli dèi affinché esso resti avvenimento della storia, il cui momento si sottrae al potere della cronologia la quale, al massimo, può constatare "situazioni storiche". Le donne tedesche salvano l'avvento degli dèi nella dolcezza di una luce amica. Esse tolgono a questo avvenimento la terribilità, lo spavento per la quale induce a cose inumane, sia materializzando la natura divina e i suoi luoghi, sia nel comprenderne l'essenza. Il serbare questo avvenimento è la costante collaborazione alla preparazione della festa. Nel saluto del *Ricordo*, tuttavia, non sono nominate le donne tedesche ma "le brune donne di laggiù"³³. L'asserzione, per nulla provata, che il termine donne abbia qui ancora il precedente – e si vorrebbe completare: schilleriano – valore «che significa signora e custode», mentre i versi di Hölderlin sono piuttosto affascinati dall'immagine erotica della meridionale, consente a Heidegger di passare impercettibilmente alle donne tedesche e alle loro lodi, mentre nella poesia interpretata non se ne fa semplicemente parola. Esse ci vengono trascinate per i capelli. Evidentemente il commentatore filosofo, quando nel 1943 si occupava del *Ricordo*, doveva temere come sovversiva già l'apparizione di donne francesi; ma anche in seguito non ha cambiato niente al suo buffo excursus. Verecondo e cauto, egli riconduce al contenuto prammatico della poesia confessando che non vi si parla di donne tedesche ma delle «brune donne di laggiù». – Sulla base di dichiarazioni di Hölderlin e anche di titoli di poesie, Beissner ha intitolato *Canti patrî* gli inni tardi. Avanzare riserve sul suo modo di procedere non vuol dire metterne in dubbio la giustificazione

filologica. Ma la parola «patria» nei centocinquant'anni seguiti alla stesura di quelle poesie è mutata in peggio e ha perso l'innocenza che comportava ancora nei versi di Keller «Conosco nella mia patria | ancora delle montagne, amore». L'amore per ciò che è prossimo, la nostalgia del calore dell'infanzia, si sono sviluppati divenendo esclusione, odio per l'altro, e ciò non si cancella da quella parola. Essa si è impregnata di un nazionalismo di cui in Hölderlin manca ogni traccia. Il culto delle destre tedesche per Hölderlin ha usato, snaturandolo, il concetto hölderliniano di patria come se questo avesse per oggetto i loro idoli e non la felice situazione di equilibrio fra totale e particolare. Hölderlin stesso registrò già quel che poi in quella parola divenne manifesto: «Frutto proibito, come l'alloro, però è | soprattutto la patria»³⁴. Il proseguimento «Lo gusta però | ciascuno da ultimo»³⁵ è probabilmente meno un itinerario cronologico prescritto al poeta che una prospettiva di utopia in cui l'amore per ciò che è prossimo sia libero di ogni inimicizia.

Così come non lo è la patria, nemmeno la categoria di unità è centrale in Hölderlin, maestro dei gesti linguistici intermittenti: come la patria, essa vuole identità totale. Ma Heidegger gliela imputa. «Lí dove deve esserci un dialogo, la parola essenziale deve restar riferita all'uno e medesimo. Senza questo riferimento non è possibile nemmeno una disputa, anzi questa soprattutto. Ma l'uno e medesimo può essere manifesto solo alla luce di un fattore persistente e costante. Costanza e persistenza però sono visibili se permanenza e presenza risplendono»³⁶. Ma il «persistente e costante» sono tanto poco decisivi per la produzione hölderliniana di inni, intrinsecamente processuale e carica di storia, quanto l'unità e la ipseità. Ai tempi di Homburg risale l'epigramma *Radice di tutti i mali*: «Essere tutt'uno è divino e buono; donde dunque la bramosia | fra gli uomini che solo uno sia e una sola cosa»?³⁷. Heidegger non lo cita. L'uno e l'essere sono accoppiati dai tempi di Parmenide. Heidegger l'impone a Hölderlin, che pur evita la sostantivizzazione di quel concetto. Per lo Heidegger delle chiarificazioni esso si riduce a una solida antitesi: «L'essere non è mai un essente»³⁸. In tal modo, come nell'idealismo che Heidegger pur schernisce ma in cui egli segretamente rientra, diventa un fattore liberamente posto. Ciò permette l'ipostasi ontologica della fondazione poetica. La celebre invocazione che ne fa Hölderlin è pura da *hybris*; il «Ciò che resta» del *Ricordo* rinvia, stando alla pura forma grammaticale, all'essente e alla memoria di esso, quale la memoria dei profeti, non certo a un essere che sarebbe non tanto permanente

nel tempo quanto trascendente al temporale. Tuttavia quel che in un verso di Hölderlin è denunciato come pericolo della lingua, cioè di perdersi dietro il suo elemento comunicativo e svendere il suo contenuto di verità, le viene attribuito da Heidegger quale «peculiarissima possibilità di essere» e scisso dalla storia: «Il pericolo è la minaccia dell'essere a opera dell'essente»³⁹. Hölderlin ha davanti agli occhi la storia reale e il suo ritmo. Per lui è ben più minacciato ciò che è unito senza distinzioni, quel che Hegel chiamava sostanziale, che non un ben custodito arcano dell'essere. Heidegger tuttavia segue l'obsoleta repulsione dell'idealismo per l'essente *qua talis*, nel medesimo stile in cui Fichte aggeggia con il reale, con l'empiria, che è bensì posta dal soggetto assoluto ma al tempo stesso, quale semplice impulso all'azione fattuale, viene spregiata, come già in Kant accadeva all'eteronomo. Con la posizione di Hölderlin nei confronti della realtà Heidegger trova un *modus vivendi* da gesuita, lasciando apparentemente senza risposta la questione della rilevanza della tradizione storico-filosofica da cui nasceva Hölderlin, ma suggerendo che il nesso con questa è irrilevante per il poetato: «Mi limito a proporre alla riflessione in quale misura la legge della storicità poetata in questi versi sia derivabile dal principio della soggettività incondizionata della metafisica assoluta tedesca di Schelling e di Hegel, secondo la cui dottrina il restare dello spirito presso se stesso richiede preliminarmente e in primo luogo il ritorno a se stesso e questo a sua volta l'essere fuori di sé, e poi in che misura un tale rinvio alla metafisica, anche se riesce a rinvenire rapporti “storicamente corretti”, chiarisca o non piuttosto obnubili la legge poetica»⁴⁰. Hölderlin non si lascia dissolvere in cosiddetti contesti di storia dello spirito, né tanto meno il contenuto della sua poesia si lascia ingenuamente ridurre a filosofemi; ma neppure egli si lascia d'altra parte allontanare dai nessi collettivi in cui la sua opera si formò e con cui comunica fin nell'interno delle cellule linguistiche. Né il movimento complessivo dell'idealismo tedesco né qualunque movimento fermamente filosofico è fenomeno di compassata concettualità, bensì rappresenta una «posizione della coscienza nei confronti dell'oggettività»: le esperienze portanti vogliono esprimersi nel mezzo del pensiero. E Hölderlin ha in comune con i suoi amici quelle, non semplicemente delle apparecchiature concettuali e dei termini. Ciò si estende alla forma. Anche quella hegeliana non ottempera affatto sempre alla norma della discorsività, che in filosofia viene considerata altrettanto indiscutibile quanto in poesia il tipo di intuitività

cui il modo di procedere dell'ultimo Hölderlin si oppose. Ci sono testi di Hegel, scritti grosso modo alla stessa epoca, i quali non temono passaggi che la storia letteraria passata avrebbe potuto facilmente attribuire alla pazzia di Hölderlin; eccone uno dallo scritto sulla *Differenza fra il sistema di Fichte e quello di Schelling*, apparso nel 1801: «Quanto più la cultura si diffonde, quanto più variamente si sviluppano le manifestazioni della vita, a cui può intrecciarsi la scissione, tanto più grande diviene la potenza della scissione, tanto più si consolida e si consacra la sua acclimatazione, tanto più divengono estranei all'interno della cultura e privi di significato gli sforzi della vita per rinascere all'armonia»⁴¹. E questo risuona poco meno hölderliniano della formulazione discorsiva poche righe più in là a proposito del «più profondo, serio rapporto con un'arte vivente»⁴². Lo sforzo heideggeriano di svincolare sul piano metafisico Hölderlin dai suoi compagni, innalzandolo, è eco di un individualismo eroizzante, privo d'organo per la forza collettiva che è propriamente quella da cui in primo luogo l'individuazione spirituale viene prodotta. Dietro le parole di Heidegger si nasconde la volontà di detemporalizzare, nonostante tutte le perorazioni sulla storicità, il contenuto di verità delle opere poetiche e della filosofia, di trasporre lo storico in invarianza, senza riguardo al nucleo storico dello stesso contenuto di verità. Complice del mito, Heidegger forza Hölderlin a testimoniare a favore di esso, e col suo metodo pregiudica il risultato. Nel suo commento alla *Fonte del Danubio* Beissner sottolinea l'espressione *wohlgeschieden* (serenamente dipartito)⁴³ in versi che fanno risaltare appunto il ricordo, il pensare dell'uno all'altro invece dell'epifania mitologica: «Nonostante il possibile approfondimento spirituale, la realtà della grecità e dell'epoca senza dèi è dunque *wohlgeschieden*, serenamente lontana. Le due strofe iniziali del canto *Germania* accentuano con maggiore chiarezza questo pensiero»⁴⁴. Basta il testo per smascherare come raggiro la trasposizione ontologica che Heidegger fa della storia in un accadere interno al puro essere. Non è problema di influssi o di affinità elettive ma di complessione del contenuto poetico. Come nella speculazione hegeliana, sotto lo sguardo della poesia hölderliniana lo storicamente finito diventa manifestazione dell'assoluto come momento necessario e peculiare di quest'ultimo, così che la temporalità è insita all'assoluto stesso. Non c'è colpo di spugna che cancelli concezioni identiche di Hegel e di Hölderlin come il trapassare dello spirito del mondo da un popolo all'altro⁴⁵, il

cristianesimo come epoca transitoria⁴⁶, la «sera del tempo»⁴⁷, l'interiorità della coscienza infelice come fase di transizione. Erano d'accordo persino in teoremi espliciti, per esempio nella critica dell'io assoluto fichtiano considerato privo di oggetto e perciò nullo, critica che deve essere stata canonica per il passaggio dell'ultimo Hölderlin ai contenuti reali. Indubbiamente Heidegger, per la cui filosofia è tematico, sotto altro titolo, il rapporto di temporale ed essenziale, avvertì la profondità della comunicazione di Hölderlin con Hegel. Per questo è tanto zelante nello svalutarla. Con l'uso fin troppo pronto della parola essere egli oscura ciò che lui stesso ha visto. In Hölderlin si intravede che lo storico è preistorico e ciò tanto più insistentemente quanto più storico è. In forza di questa esperienza l'essente determinato acquista nel suo poetato un peso che a fortiori scivola fra le maglie dell'interpretazione heideggeriana. Come per Shelley, elettivamente affine a Hölderlin, l'inferno è una città *much like London*, e come più tardi per Baudelaire la modernità di Parigi fu un archetipo, così Hölderlin scorge in ogni dove corrispondenze fra ciò che è ed ha un suo nome, e le idee. Quel che nel linguaggio di quegli anni si chiamava finito deve fare una cosa che invano la metafisica dell'essere spera: attuare attraverso il concetto i nomi che all'assoluto mancano e in cui soltanto l'assoluto sarebbe. Qualcosa di ciò traspare anche in Hegel, per il quale l'assoluto non è il superconcetto dei suoi momenti ma costellazione, tanto processo quanto risultato. Da qui, d'altra parte, l'indifferenza degli inni hölderliniani nei confronti dei viventi, in tal modo declassati a fuggevole manifestazione dello spirito del mondo, indifferenza che più d'ogni altra cosa fu d'ostacolo alla diffusione della sua opera. Ogni qualvolta il pathos hölderliniano si impadronisce di nomi dell'essente, soprattutto di luoghi, attraverso il gesto poetico si notifica ai viventi, come dalla filosofia hegeliana, che essi sono semplici segni. Questo essi non lo vorrebbero; per essi è una condanna a morte. Ma a costi non minori poté tuttavia Hölderlin innalzarsi al disopra della lirica espressiva, pronto ad un sacrificio cui poi l'ideologia del xx secolo reagì con cupidigia. La sua poesia diverge comunque decisamente dalla filosofia poiché questa prende una posizione affermativa nei confronti della negazione dell'essente mentre la poesia di Hölderlin, in forza della distanza della sua legge formale dalla realtà empirica, piange il sacrificio che essa stessa richiede. La differenza fra i nomi e l'assoluto, che egli non nasconde e che solca tutta la sua opera quale

frattura allegorica, è il mezzo per criticare la vita falsa, in cui all'anima non è stato riconosciuto il suo divino diritto. Attraverso questa distanza della poesia, attraverso il suo pathos potenziatamente idealistico, Hölderlin sfugge alla signoria idealistica. Quella distanza esprime più di quel che mai gnome abbiano espresso e che Hegel abbia mai approvato: che la vita non è l'idea, che la quintessenza dell'essente non è l'essenza.

L'attrazione che gli inni di Hölderlin esercitano sulla filosofia dell'essere ha molto a che fare con la posizione dei concetti astratti in quelli. A prima vista tali concetti mostrano un'invitante somiglianza col mezzo della filosofia la quale, naturalmente, se concepisse in maniera vincolante la sua idea del poetato, dovrebbe aver paura proprio della contaminazione col materiale concettuale nella poesia. D'altra parte le astrazioni hölderliniane si distinguono dai concetti di natura corrente in una maniera facilmente confondibile con quella che cerca instancabilmente di elevare l'essere al disopra dei concetti. Ma gli astratti hölderliniani, come non sono parole chiave, così non sono immediatamente evocazioni dell'essere. Il loro uso viene determinato dalla frattura dei nomi. In questi resta sempre un'eccedenza di quel che vogliono e non raggiungono. Disadorna e col pallore della morte, quell'eccedenza si autonomizza nei loro confronti. La poesia dell'ultimo Hölderlin si polarizza in nomi e corrispondenze da una parte, concetti dall'altra. I suoi sostantivi universali sono delle risultanze: testimoniano la differenza del nome e del senso evocato. La loro estraneità, che a sua volta è quella che in primo luogo li incorpora nella poesia, viene loro dall'esser per così dire svuotati dalla loro controparte, dai nomi. Essi sono relitti, *capita mortua* di quel che nelle idee non si lascia illustrare: segni di un processo pur nella loro universalità apparentemente atemporale. Ma in quanto tali sono tanto poco ontologici quanto l'universale nella filosofia hegeliana. Piuttosto, secondo il tenore di quest'ultima, essi hanno la loro propria vita, e ciò in forza della loro alienazione dall'immediatezza. La poesia di Hölderlin vuole citare gli astratti a concrezione di seconda potenza. «Ora è stupefacente come qui, dove pur il popolo è designato in maniera supremamente astratta, dall'interno di questi versi si innalzi quasi una nuova configurazione della vita più concreta»⁴⁸. Ciò provoca innanzitutto l'abuso di Hölderlin per quella che Günther Anders ha chiamato pseudoconcrezione delle parole neo-ontologiche. Modelli di tali movimenti degli astratti, o più precisamente delle parole più generali per l'essente, in bilico fra questo e

l'astrazione, come per esempio «etere», parola così cara a Hölderlin, ce ne sono di frequente negli inni ultimi. In *Alle fonti del Danubio*: «Ma quando | declina, fra giochi di brezze, | il sacro lume e con raggio più fresco | scende lo spirito gioioso | Alla terra beata, soccombe allora, che nuova | è alla colma bellezza, in un vigilante sopore, | prima che avanzi la stella. Anche noi tali»⁴⁹; in *Germania*: «Ma dall'etere scende | Il fido segno e piovono infiniti | Oracoli e risuona il cuore del bosco sacro»⁵⁰; anche il mare alla fine di *Ricordo* è di tal natura. Tutto ciò è incommensurabile alla poesia filosofica quanto alla poesia di reminiscenze ed è la caratteristica più peculiare di Hölderlin; ed è prodotto, al contrario dell'anticoncettuale concetto della nuova ontologia, per nostalgia sia del nome mancante sia di una buona universalità del vivente, che Hölderlin sperimenta impedita dal decorso del mondo, dalla produzione mediante divisione del lavoro. Anche le sue reminiscenze dei semiallegorici nomi di dèi hanno questo tono, non il tono del Settecento. Nell'uso poetico che egli ne fa ammettono la propria storicità invece di illustrare un aldilà della storia. Ecco per esempio dei versi dall'ottava elegia di *Pane e vino*:

Pane è di terra il frutto seppure benedetto dalla luce
e dal tonante iddio viene la gioia del vino.

Per questo ci fanno pensare ai celesti, che qui
sono già stati e che a tempo giusto ritorneranno.

Per questo i cantori cantano severi il dio del vino
e, non mera fantasia, suona all'Antico la lode⁵¹.

Pane e vino sono stati lasciati dai celesti quali segni di qualcosa che insieme con essi è andato perduto e viene sperato. La perdita è trasmigrata nel concetto strappandolo all'insipido ideale dell'universalmente umano. I celesti stessi non sono un immortale in-sé come le idee platoniche ma invece i cantori cantano di loro «con severità», senza l'affiatata levigatezza del simbolismo, perché «già» – dunque ere fa – devono essere stati. La storia taglia il legame che secondo l'estetica classicistica lega l'idea e l'intuizione nel cosiddetto simbolo. Solo la denuncia dell'illusione sullo stato di conciliatezza col puro *hic et nunc* dà agli astratti quella seconda vita.

Tutto ciò, adducendo le categorie di mancanza di configurazione e di impalpabilità, ha fatto montare i classicisti di Weimar in una rabbia le cui conseguenze furono incalcolabili per il destino di Hölderlin. Essi hanno fiutato in Hölderlin non soltanto l'antipatia per l'armonia estetica del finito e

dell'infinito, cui nemmeno loro poterono mai completamente credere poiché il prezzo si chiamava rinuncia, bensì anche la riconsacrazione dell'ordinamento mediano della vita reale nelle forme sbagliate del vigente. Il principio hölderliniano di stilizzazione si appuntava contro l'esperienza e l'occasione, contro gli elementi preartistici dell'arte, deturpati dall'uso del mondo; in tal modo egli peccò contro il più potente tabù della dottrina idealistica dell'arte. Egli ne ha reso visibile l'astrattezza verniciata di intuitività. Poiché allontana quella parvenza che già in essi l'intuitività era, diventa per gli idealisti il pazzo che si trascina per l'inessenziale. Se per i poeti classicisti, anche per Jean Paul, la singolarità intuibile era balsamo alle ferite che secondo l'opinione dominante vengono inferte dalla riflessione, per l'autore dell'*Empedocle*, in maniera poi non molto diversa che per Schopenhauer, viceversa il *principium individuationis* è essenzialmente negativo, sofferenza. Anche Hegel, e qui andava d'accordo con Schopenhauer più di quanto entrambi non sospettassero, lo ha relegato a nodo nella vita del concetto, il quale si realizza solo in virtù del perire dell'individuato. La sfera dell'universale non metaforico fu per Hölderlin essenzialmente l'assenza di dolore; così egli lo ha riguadagnato alla sua esperienza: «Io ho compreso il silenzio dell'etere, | mai compresi le parole degli uomini»⁵². La nausea della comunicazione, tramandata da questi versi dell'infanzia, negli inni ultimi fa maturare, quale costituente della forma, il primato degli astratti. Essi hanno un'anima poiché sono stati immersi nel *medium* del vivente, fuori dal quale dovevano condurre; la loro dimensione mortale, sulla quale lo spirito borghese non fa che piangere da sentimentale, viene trasfigurata in salvatrice. Da qui quegli astratti ricavano l'espressione che dal singolo, dopo l'innervazione di Hölderlin, viene ormai semplicemente finta. Al tempo stesso ciò protegge Hölderlin dalla maledizione dell'idealizzazione. Questa indora sempre il singolo. Tuttavia il suo ideale nella configurazione della lingua si spinge temerariamente fino alla rinuncia alla vita colpevole, scissa, intimamente antagonista; ed è inconciliabile nei confronti di tutto l'essente. In Hölderlin l'ideale è incomparabilmente meno contaminato che negli idealisti. In forza della sua esperienza individuale della caducità dell'individuale e del predominio dell'universale i concetti si emancipano da quell'esperienza invece di limitarsi a sussumerla. Così diventano eloquenti; da qui il primato hölderliniano della lingua. Come l'antinominalismo hegeliano, la «vita del concetto», anche quello di Hölderlin è derivato,

mediato col nominalismo stesso e perciò si muove in direzione opposta alla dottrina dell'essere. Gli elementi reali parcamente ridotti della sua lirica ultima, i costumi frugali della povera isola di Patmo non vengono celebrati come in questa frase di Heidegger: «Prossima è la dolce signoria delle cose universalmente conosciute e del loro semplice stato»⁵³. Questi sono per il filosofo dell'essere l'antico vero, come se l'agricoltura, storicamente conseguita con dolori e fatica sconfinati, fosse un aspetto dell'essere insito in questo stesso; per Hölderlin, come una volta per Virgilio e per i bucolici, sono l'ombra di una condizione irre recuperabile. L'ascesi di Hölderlin, la sua rinuncia alla falsa ricchezza romantica di istruzione disponibile, nel colore dell'incolore si rifiuta alla propaganda per il restauratore «sfarzo del semplice»⁵⁴. I suoi lontani fantasmi di prossimità non sono tesaurizzabili nel tesoro dell'arte patria. Il semplice e universale gli resta, dopo la dipartita della prossimità e letteralmente del padre e della madre, impregnato di lutto: «Cosí lega e scioglie | piú cose il tempo. A loro io appaio morto ed essi a me. | Cosí sono solo. Ma tu sulle nubi, | padre della patria, possente etere! e tu | terra e luce! voi tre congiunti, che imperano ed amano, | eterni dèi! i vincoli con voi mai per me si spezzano»⁵⁵. La realtà però viene onorata col silenzio che ne fa Hölderlin non semplicemente perché è antipoetica ma perché la parola poetica si vergogna dell'inconciliata configurazione di ciò che è. Come si nega all'idealismo, cosí si nega al realismo poetico. Questo è sic et simpliciter borghese, cosa che i suoi ideologi orientali oggi spasmodicamente nascondono, ed è macchiato da quell'«uso», da quell'ammannire tutto per tutto, contro cui muove Hölderlin. Il principio realistico della poesia raddoppia l'illibertà degli uomini, il loro assoggettamento al meccanismo e alla loro legge latente, la forma della merce. Chi vi resta impaniato testimonia soltanto la misura del fallimento di quel che vuole imbonire all'umanità come già riuscito. Hölderlin non è stato al gioco. La sua frantumazione dell'unità simbolica dell'opera d'arte rammenta la falsità della conciliazione di universale e particolare in mezzo all'inconciliato: l'oggettualità classicistica, che fu anche quella dell'idealismo obiettivo di Hegel, invano si aggrappa alla corposa prossimità dell'alienato. Nell'inclinazione alla non configurazione il soggetto datore di forma, sciolto, assoluto nel duplice significato del termine, si rende conto di se stesso come negatività, come isolamento che nessuna finzione di comunità positiva cancella. In forza di tale negatività, insita nel puro poetato, la negatività stessa si libera nello spirito dalla propria signoria e

non seguita a rafforzarsi in se stessa; nell'idea di sacrificio, centrale in Hölderlin, ciò è inconciliabile con quella repressione che altrimenti non riesce a saziarsi di vittime:

Perché in oblio di sé, fin troppo pronto ad adempire
degli dèi il desio, troppo volentieri ripercorre
ciò che è mortale e che un giorno va
con occhi aperti sul suo cammino

La via piú breve che riporta al tutto, come precipita
il fiume in basso cercando pace e travolto
e contro voglia trascinato da
scoglio a scoglio, senza un nocchiero,
verso l'abisso dal prodigioso anelito⁵⁶.

Prospettive del genere impediscono di liquidare come epifenomeno, come «fortificazione avanzata delle “manifestazioni storiche”»⁵⁷ la coincidenza e la tensione fra Hölderlin e la filosofia speculativa di fronte a un poetico mitizzato. Esse affondano fin dove Heidegger constata il mitico, di cui, estrapolandolo e fissandolo, sfigura la costellazione col contenuto di verità.

Al metodo heideggeriano non ne andrebbe contrapposto astrattamente e messo in contrasto nessun altro. Quello è sbagliato in quanto come metodo si scioglie dalla cosa e in quel che nella poesia di Hölderlin è filosoficamente povero infiltra filosofia dall'esterno. Il correttivo andrebbe cercato l'í dove Heidegger s'interrompe per amore del *thema probandum*, nel rapporto di contenuto, anche come contenuto di pensiero, e forma. Solo in questo rapporto si costituisce ciò che alla filosofia è consentito sperare nella poesia senza ricorrere alla violenza. Di fronte alla scolare rozzezza della separazione di forma e contenuto la moderna poetologia ha insistito sulla loro unità. Ma anche l'assicurazione di inarticolata unità di forma e contenuto non basta piú, come praticamente in nessun oggetto estetico si mostra in maniera piú penetrante che in Hölderlin. Questa unità va pensata soltanto come tesa fra i suoi momenti; essi vanno distinti se devono essere coerenti in contenuto: né separatezza sic et simpliciter né identità indifferente. I contenuti posti vanno presi in Hölderlin enormemente sul serio e la forma non va sfruttata come scappatoia per proclamarne il carattere non vincolante. Invece di richiamarsi vagamente alla forma occorre chiedere quale è l'apporto che essa dà in

quanto contenuto sedimentato. Il primo risultato in cui ci si imbatte è che il linguaggio si allontana. Già all'inizio di *Pane e vino* l'oggettualità epica delle configurazioni linguistiche, tacitamente presupposta, viene tinta come se fosse lontanissima, semplice reminiscenza, come gli accordi di chi è solo e pensa agli amici lontani e alla giovinezza. Il linguaggio annuncia isolamento, lo scindersi di soggetto e oggetto allo sguardo attonito. Tale espressione è inconciliabile con la reintegrazione del separato nell'origine. Davanti all'ovvio i versi di Hölderlin si stropicciano per così dire gli occhi come se fosse una prima volta; l'esposizione rende ignoto il noto e della sua notorietà fa una parvenza, come in un distico di *Ritorno in patria*: «Tutto par familiare, anche il fuggente saluto | sembra dato da amici, ogni viso ha un'aria di casa»⁵⁸. Tanto lungi poi si spingono le domande di *Ricordo*: «Ma dove sono gli amici? Bellarmino | e il compagno? Non osa | andare taluno alla fonte; | ché la ricchezza ha principio | nel mare»⁵⁹. Mentre il senso di questi versi viene sostenuto dalla costruzione storico-filosofica secondo cui solo passando attraverso la lontananza e l'alienazione lo spirito arriverebbe a se stesso, l'estraneità come contenuto viene espressa dalla forma linguistica facendo rimbalzare la domanda che chi è per così dire ciecamente solo pone sugli amici, in versi che con quella domanda non hanno alcun rapporto immediato bensì solo un rapporto di omissione. Solo attraverso lo iato, cioè la forma, il contenuto diventa contenuto intrinseco. In *Mnemosyne* si rinuncia una volta perfino a quel sostegno del senso e lo iato espressivo viene spostato unicamente nella lingua cancellando i colori della risposta alla domanda «Ma come gioia?» – come cioè la gioia dovrebbe verificarsi similmente al vero – con la seconda e sconquassata domanda «ma questo che è?»⁶⁰. Dal principio di tali effetti si potrà derivar meglio l'uso persistente di strofe antiche, in parte strettamente seguite in parte trasformate, che non, con un procedimento da storia della letteratura, dal modello klopstockiano. Certamente Hölderlin, andando contro la poesia d'occasione e la rima reale, ha appreso da Klopstock l'ideale dello stile alto. Egli era allergico a ciò che è sempre prevedibile, già in anticipo catturato e permutabile, della convenzione linguistica. Per lui era umiliazione appunto la meschina aria di poesia, cui le strofe delle odi si rifiutano. Ma, mancando di rima, nella loro severità si avvicinano paradossalmente alla prosa e per tal via divengono più commensurabili all'esperienza del soggetto che non le ufficial-soggettive strofe rimate. La loro rigidità diventa più eloquente di quel che ha la parvenza

di maggiore flessibilità. Col passaggio alle libere formazioni degli ultimi inni Hölderlin ha reso esplicita questa tendenza. La lingua pura, di cui configurano l'idea, sarebbe prosa come i testi sacri. Già le strofe delle lunghe elegie, ancora non stravolte, per la loro fibra sono meno strofe e meno arbitrarie quanto piuttosto vicine, senza minimamente occhieggiare a effetti musicali come invece i testi per *Lieder*, alle articolazioni delle forme musicali di sonata del medesimo periodo, delle unità nell'uno, disposte secondo movimenti, discretamente. Al disotto della forma tettonica, cui egli intenzionalmente si piegò, in Hölderlin se ne forma una sottocutanea, composta, e non metaforicamente. Una delle più grandi poesie di Hölderlin, *Patmo*, sperimenta una specie di ripresa in cui la strofe «Ma terribile è come disperde | Dio senza fine i viventi»⁶¹ impercettibilmente trapassa: l'assonanza del verso «E oltre i monti migrare»⁶² con la prima strofe è indisconoscibile.

La grande musica è sintesi senza concetto; questa è il modello dell'ultima poesia di Hölderlin, come del resto l'idea hölderliniana del canto vale rigorosamente per la musica: fluire di natura lasciata in libertà e che, non più in signoria del dominio sulla natura, appunto in tal modo si trascende. Ma la lingua, in virtù del suo elemento significativo, contropolo dell'elemento mimetico-espressivo, è incatenata alla forma di giudizio e proposizione e quindi alla funzione sintetica del concetto. Diversamente che in musica, in poesia la sintesi senza concetto si rivolge contro il mezzo: diventa dissociazione costitutiva. È per questo che la tradizionale logica della sintesi viene da Hölderlin solo dolcemente sospesa. Benjamin ha attinto descrittivamente questo fatto col concetto di serie: «...così che qui, verso il centro della poesia, uomini, celesti e principi, quasi precipitando dai loro alti ordinamenti, sono allineati insieme»⁶³. Quel che Benjamin riferisce alla metafisica hölderliniana come compensazione delle sfere dei viventi e dei celesti, dà contemporaneamente nome al procedimento linguistico. Mentre, come Staiger giustamente rilevò, il procedimento hölderliniano, temprato su quello greco, non manca di costruzioni ipotattiche arditamente forgiate, si rilevano, quali disturbi artistici, delle paratassi che evitano la gerarchia logica della sintassi subordinante. Hölderlin è attratto irresistibilmente verso tali formazioni. La trasformazione del linguaggio in una serialità i cui elementi si allacciano in maniera diversa che nel giudizio è musicale. Esempio è una strofe della seconda versione dell'*Unico*. Di Cristo si dice:

Ma divampa la sua ira; poi cioè

che il segno, toccata la terra, sparisce
dagli occhi a grado a grado, come lungo una scala.
Stavolta. Ostinato altrimenti, senza misura,
sfrenato, poi che la mano dell'uomo
assale la vita, anche piú che s'addica
a un semidio, travalica la santa legge
l'umana boria. Ché poi cioè che spirito maligno
ha posto mano sulla felice antichità, infinita
da allora perdura una cosa, nemica del canto, senza armonia,
che a poco a poco svanisce, il dominio del senso⁶⁴.

L'accusa contro la violenza dello spirito diventato ai propri occhi l'infinito e autodivinizzantesi cerca una forma linguistica che sia sottratta all'imperio del principio sintetizzante proprio di esso spirito. Da qui quello «stavolta» tagliato fuori; la connessione associativa delle proposizioni, alla maniera del rondò; la particella «cioè» utilizzata due volte e in generale privilegiata dall'ultimo Hölderlin. Essa pone una spiegazione non deduttiva in luogo di un cosiddetto processo di pensiero. Ciò procura alla forma il suo primato sul contenuto, anche sul contenuto di pensiero. Esso viene trasportato nel poetato perché la forma si modella su di esso e sminuisce il peso del momento specifico del pensare, dell'unità sintetica. Tali compagini, che tentano di uscire dai ceppi, si trovano nei luoghi piú sublimi di Hölderlin e precisamente già in poesie dell'epoca antecedente la crisi. Per esempio in occasione della cesura di *Pane e vino*: «Perché tacciono anch'essi gli antichi sacri teatri | e non gioisce la rituale danza? | Perché non segna un dio come un tempo la fronte dell'uomo, | né stampa il suo suggello sul colpito? | O anche è venuto, lui stesso, e ha preso figura d'uomo; | ha chiuso e compiuto, consolando, il convito celeste»⁶⁵. Il ritmo di storia della filosofia, che collega il crollo dell'era antica con l'apparire di Cristo, viene sottolineato dall'interruzione mediante «o»; lí dove viene nominato il fatto piú determinato, la catastrofe, questa precisazione viene non asserita nella solida forma del giudizio ma, in quanto preartistica e semplice contenuto di pensiero, viene proposta alla stregua di una possibilità. La rinuncia all'asserzione predicativa avvicina il ritmo a un decorso musicale tanto quanto attenua la pretesa d'identità della speculazione, la quale prende l'impegno di risolvere la storia nella sua identità con lo spirito. La forma riflette di nuovo il pensiero, come se fosse già *hybris* fissare teticamente il

rapporto di cristianesimo e antichità. Nella paratassi però non vanno solo pensate strettamente le configurazioni micrologiche di trapasso seriale. Come in musica, la tendenza abbraccia strutture più ampie. Hölderlin conosce forme che, in senso allargato, possono lecitamente chiamarsi in complesso paratattiche⁶⁶. La più nota di esse è *Metà della vita*. In una maniera che rammenta Hegel sono eliminate, come esteriori e inessenziali, mediazioni del tipo volgare, un elemento mediano esterno ai momenti che deve collegare; e ciò accade spesso anche nello stile dell'ultimo Beethoven; ciò non è l'ultima componente dell'anticlassicismo, del recalcitrare all'armonia, dell'ultima poesia hölderliniana. La materia serializzata è, in quanto non legata, non meno rozza che fluida. La mediazione viene posta nel mediato stesso invece di scavalcarlo. Come Beissner e recentemente Szondi hanno dimostrato, ognuna delle due strofe di *Metà della vita* ha intimamente bisogno del suo contrario. Anche qui forma e contenuto si dimostrano, in maniera precisabile, una sola cosa; l'antitesi contenutistica di amore sensuale e sconfitta, per diventare espressione frantuma le strofe così come viceversa la forma paratattica opera di per sé e per prima il taglio fra le metà della vita.

La tendenza paratattica di Hölderlin ha la sua preistoria. Presumibilmente l'essersi occupato di Pindaro ha avuto per lui la sua parte⁶⁷. Questi si compiace di riallacciare ai nomi dei vincitori celebrati, dei loro principi o dei luoghi da cui provengono, notizie su antenati o avvenimenti mitici. Ultimamente questa peculiarità è stata sottolineata come momento al tempo stesso formale dall'introduzione a Pindaro di Gerhard Wirth nell'antologia rowohltiana della lirica greca: «Eppure le singole parti di queste interpretazioni, che spesso muovono da lontano, hanno un tenue nesso, difficilmente vengono allacciate o fatte derivare l'una dall'altra»⁶⁸. Analoghe osservazioni sono state fatte per altri lirici corali come Bacchilide e Alcmane⁶⁹. Per conto suo il momento narrativo del linguaggio si sottrae alla sussunzione sotto il pensiero; quanto più fedelmente epica è l'esposizione, tanto più si attenua la sintesi in confronto ai fatti che essa non domina integralmente. La vita autonoma delle metafore di Pindaro di fronte a ciò che con esse viene significato, autonomia che viene attualmente discussa nella filologia classica; la formazione di un fluente continuum di immagini, ha probabilmente estrema affinità con tutto ciò. Quel che nella poesia tende alla narrazione vorrebbe sprofondare nel mezzo prelogico, lasciarsi andare col tempo. Il logos aveva contrastato questa sfuggevolezza della narrazione a

vantaggio dell'obiettivazione di questa stessa; l'ultima autoriflessione poetica di Hölderlin la chiama in primo piano. Anche qui essa converge nella maniera più sorprendente con la struttura della prosa hegeliana che, in paradossale contraddizione con l'intenzione sistematica, per la sua configurazione si svincola tanto più dalle tenaglie della costruzione con quante minori riserve, seguendo il programma dell'introduzione alla *Fenomenologia*, si abbandona al «puro osservare» e quanto più la logica le diventa storia⁷⁰. Il modello pindarico è indisconoscibile nell'inno su Patmo, la più grandiosa struttura paratattica di mano hölderliniana; per esempio lì dove la descrizione dell'isola povera e ospitalmente consolante sulla quale il poeta cerca rifugio dà per associazione il via alla narrazione di Giovanni che lì soggiornò: «[...] e amorosamente | risponde un'eco ai lamenti dell'uomo. E tenne in sua cura | un tempo il diletto di Dio, | il veggente, che nella giovinezza beata | conversava | col figlio dell'Altissimo, indivisibile; poi | che amava il Re di tempeste la semplicità | del discepolo»⁷¹.

Ma la tecnica coordinativa di Hölderlin difficilmente si può derivare da Pindaro; le sue condizioni sono invece in un radicato comportamento del suo spirito. Esso è la docilità. Commentatori del passato⁷², privi di malizia filosofica e disarmati di psicologia, hanno fatto notare la differenza dell'itinerario hölderliniano da quello tipico dei poeti. La durezza del suo destino, hanno sostenuto, non è stata maturata dalla ribellione bensì da eccessiva dipendenza dalle forze della sua origine, soprattutto dalla famiglia. È una tesi che di fatto porta assai lontano. Hölderlin ha creduto agli ideali che gli furono insegnati e, da protestante devoto all'autorità, li ha interiorizzati facendoli divenire massima. Dovette quindi constatare che il mondo è diverso dalle norme a lui inculcate. L'obbedienza verso di queste lo spinse nel conflitto, fece di lui un seguace di Rousseau e della rivoluzione francese e alla fine una vittima che non si conformava, rappresentante della dialettica dell'interiorizzazione nell'era borghese. Ma la sublimazione ad autonomia della primaria docilità è quella passività suprema che trovò il suo correlato formale nella tecnica della coordinazione. L'istanza cui Hölderlin ora si mostra docile è la lingua. Lasciata andare, messa in libertà, essa appare paratatticamente squassata secondo il metro dell'intenzione soggettiva. Il carattere chiave del paratattico è nella definizione che Benjamin ha dato della «ritrosia» quale atteggiamento del poeta: «Sbattuto al centro della vita, non gli resta altro che l'esistenza immota, la completa passività, che è l'essenza

del coraggioso»⁷³. In Hölderlin stesso si trova una riflessione che spande la luce più piena sulla funzione poetica del procedimento paratattico: «Si hanno inversioni delle parole nel periodo. Ma più grande e più efficace deve essere anche l'inversione dei periodi stessi. La collocazione logica dei periodi, in cui al fondamento (al periodo fondamentale) segue il divenire, al divenire la meta, alla meta lo scopo e le frasi secondarie sono sempre appese successivamente alle frasi principali cui in primo luogo si riferiscono, certo è solo estremamente di rado utilizzabile per il poeta»⁷⁴. In tal modo Hölderlin ripudia la periodicità sintattica di natura ciceroniana dichiarandola inutilizzabile per la poesia. Forse la pedanteria l'ha respinto per prima cosa. Essa è inconciliabile con l'entusiasmo di cui trattano gli aforismi successivi, con la santa follia di Fedro. Ma la riflessione hölderliniana viene motivata da più che dalla poetica avversione per il prosaico. Il segnale è dato dalla parola «scopo». Essa cita la complicità della logica, dalla coscienza ordinatrice e dispositrice, con quella sfera del pratico che, in quanto «utilizzabile», secondo il verso hölderliniano, d'ora in poi viene detta non più conciliabile col sacro, il cui livello egli fuor di metafora attribuisce alla poesia. Alla logica di periodi compattamente chiusi e che necessariamente sfociano nella sfera della prossimità si addice appunto quella costrizione e violenza da cui la poesia deve guarire e che vengono inequivocabilmente negate da quella di Hölderlin. La sintesi linguistica contraddice quel che egli vuol rendere parlante. Egli venerò Rousseau ma perciò, come poeta, non seguì più il *contrat social*. Stando alla lettera di quella riflessione, egli si è dapprima rivolto, nello spirito della dialettica, sintatticamente contro la sintassi, con un mezzo artistico venerabilmente tradizionale, l'inversione del periodo. Allo stesso modo Hegel, in forza della logica e immanentemente a essa, ha protestato contro di essa. La ribellione paratattica contro la sintesi ha il suo limite nella funzione sintetica della lingua in generale. Si mira a una sintesi di altro tipo, alla sua autoriflessione di critica linguistica, mentre tuttavia il linguaggio mantiene la sintesi. Spezzarne l'unità sarebbe commettere la stessa violenza che l'unità esercita; ma la configurazione dell'unità viene trasformata da Hölderlin in modo tale che non soltanto ne brilla il molteplice che è in essa – ciò è possibile egualmente nel linguaggio sintetico tradizionale – ma l'unità stessa denuncia di sapersi non conclusiva. Senza unità nella lingua non ci sarebbe altro che natura disparata; il riflesso di ciò fu l'unità assoluta. Di contro si delinea in Hölderlin quello che per la prima

volta la cultura sarebbe: natura accolta. È solo un altro aspetto della stessa cosa il fatto che la lingua paratattica di Hölderlin cada sotto l'apriori formale: mezzo stilistico. Nella tecnica retorica l'artista dovette osservare, senza che le sue riflessioni in proposito ci siano peraltro state tramandate, in che ampia misura essa travesta e quanto poco cambi la costrizione logica che tocca all'espressione della cosa; anzi: che l'inversione, favorita della lirica dotta, rafforza la violenza contro la lingua. Ciò, sia per intenzione di Hölderlin sia semplicemente dall'interno stesso della cosa, indusse a sacrificare i periodi fino all'estremo. Tale sacrificio rappresenta in poesia il sacrificio dello stesso soggetto legislatore. Con quel sacrificio il movimento poetico squassa in Hölderlin per la prima volta la categoria del senso. Infatti questo si costituisce attraverso l'espressione linguistica di unità sintetica. Insieme col soggetto legislatore viene ceduta alla lingua la sua intenzione, il primato del senso. Il carattere doppio della lingua si svela nella poesia di Hölderlin. In quanto concettuale e predicativa, la lingua si oppone all'espressione soggettiva, livella ciò che va espresso su elementi sempre dati in anticipo e noti in virtù della sua universalità. Contro tale situazione i poeti si ribellano. Essi vorrebbero ininterrottamente incorporare nel linguaggio, fino a che questo crolli, il soggetto e la sua espressione. Intendimenti del genere hanno indubbiamente ispirato anche Hölderlin nella misura in cui oppose resistenza alla convenzione linguistica. Ma in lui ciò si fonde con l'antitesi all'ideale espressivo. La sua esperienza dialettica non conosce la lingua soltanto quale esteriorità e repressione ma ne conosce altrettanto la verità. Senza esternarsi a lingua l'intenzione soggettiva non ci sarebbe affatto. Il soggetto diventa tale solo attraverso la lingua. Quindi la critica linguistica di Hölderlin si muove in direzione contraria al processo di soggettivizzazione, così come si potrebbe dire che la musica di Beethoven, in cui il soggetto che compone si emancipa, contemporaneamente rende parlante lo stesso mezzo storicamente prestabilito, la tonalità, invece di negarla unicamente a partire dall'espressione. Hölderlin ha cercato di salvare la lingua dal conformismo, dall'«uso», innalzandola, con soggettiva libertà, al disopra del soggetto. In tal modo si dissolve la parvenza di una lingua già adeguata al soggetto o di una verità, che si manifesta linguisticamente identica col manifestarsi della soggettività. Il procedimento linguistico coincide con l'antisoggettivismo del contenuto. Esso opera la revisione dell'ingannevole sintesi mediana a partire da un estremo, dalla lingua stessa; corregge il primato del soggetto quale

organon di tale sintesi. L'azione di Hölderlin rende conto della totale mediatezza del soggetto, che a torto ritiene di essere immediato e ultimo. Tuttavia questo mutamento del gesto linguistico, dalle conseguenze incalcolabili, va inteso come polemico, non come ontologico, non come se la lingua, rafforzata nel sacrificio dell'intenzione soggettiva, esistesse in sé e fosse sic et simpliciter al di là del soggetto. Quando rescinde i fili che la legano al soggetto, la lingua parla a favore del soggetto il quale di per sé – Hölderlin fu senz'altro il primo la cui arte lo sospettò – non può più parlare. Certamente nel linguaggio poetico, che naturalmente non può liberarsi completamente del suo riferimento a quello empirico, un tale in sé non è producibile per pura velleità soggettiva. Da qui da una parte la dipendenza dell'impresa hölderliniana dalla cultura greca dovunque in lui la lingua voglia diventare natura; dall'altra il momento della disgregazione in cui si manifesta l'irraggiungibilità dell'ideale linguistico. Romantica è l'azione hölderliniana di far parlare il linguaggio stesso, romantico è il suo obiettivismo. Questo forgia il poetato rendendolo estetico e ne esclude categoricamente l'interpretazione che voglia considerarlo immediato, pretesa saga. La lingua di Hölderlin, priva d'intenzioni e la cui «nuda roccia [...] già si fa giorno dovunque»⁷⁵, è un ideale, l'ideale della lingua rivelata. E la sua poesia si rapporta alla teologia soltanto come a un ideale, senza surrogarla. La distanza della teologia è l'elemento eminentemente moderno in Hölderlin. Lo Hölderlin ideale inaugura quel processo che sbocca nelle insensate frasi protocollari di Beckett. E ciò di certo consente di capire oggi Hölderlin in maniera incomparabilmente più ampia che mai prima.

In profondissimo rapporto con il procedimento paratattico stanno le corrispondenze hölderliniane, quei subitanei riferimenti di luoghi e figure antichi e moderni. Anche Beissner ha prestato attenzione alla tendenza di Hölderlin a scuotere e mescolare i tempi, a collegare cose lontane e non legate; il principio di tale associazione, contrario a quello discorsivo, rammenta la coordinazione dei membri grammaticali. La poesia li ha estorti entrambi alla zona della follia, in cui prospera tanto la fuga di pensieri quanto la disposizione di vari schizofrenici a vedere qualunque elemento reale come segno di qualcosa di nascosto e a caricarlo di significato. Il contenuto obiettivo spinge a questa conclusione senza riguardo al fenomeno clinico: sotto lo sguardo di Hölderlin i nomi storici divengono allegorie dell'assoluto, che peraltro non si esaurisce in nessuno; di certo ciò avviene già lì dove la

pace di Lunéville gli diventava manifestazione di una sostanza che ne supera la condizionatezza storica. Ugualmente alla pazzia si avvicina il linguaggio maturo di Hölderlin come successione di azioni di disturbo contro la lingua scritta così come contro lo stile alto del classicismo tedesco che, fino alle più possenti creazioni del vecchio Goethe, fu compagno della parola comunicativa. Anche nella forma l'utopia hölderliniana deve pagare il suo tributo. Se è esatta la tesi di Beissner che sostiene una struttura integralmente triadica degli ultimi inni – la cosiddetta articolazione strofica delle grandi elegie precedenti parla a favore di principi formali di questo tipo – allora Hölderlin ebbe a che fare già con la difficoltà, supremamente moderna, di una costruzione articolata dietro rinuncia agli schemi già dati. Tuttavia il principio triadico di costruzione sarebbe innestato dall'alto al decorso della poesia, in maniera inconciliabile col suo contenuto. Avrebbe anche contraddetto la compagine dei versi. La critica rivolta da Rudolf Borchardt alle strofe del *Settimo anello* di George, costituite di endecasillabi sciolti ma costruite regolarmente, avrebbe colpito già l'artista Hölderlin: «Il verso non rimato è trattato come se lo stivasse e l'arginasse la sacra spinta della rima. La strofe chiude così irresistibilmente dopo otto versi come se si fosse conclusa una circolazione della forma che non c'è; quel che c'è, almeno più o meno, è una circolazione del pensiero ma è questione del senso artistico decidere se essa è in condizione di costituire di per sé una strofe o se proprio qui non doveva intervenire la fine approssimazione che spinge alla similitudine, non all'uguaglianza»⁷⁶. La riflessione su questa manchevolezza potrebbe proprio aiutare a spiegare il carattere frammentario dei grandi inni: essi sarebbero costitutivamente incompletabili. Il procedimento di Hölderlin non può sfuggire ad antinomie così come, essendo un attentato all'opera armonica, procede dalla sua stessa natura antinomica⁷⁷. Una critica di Hölderlin, cioè del contenuto di verità degli inni, ne dovrebbe indagare la possibilità storico-filosofica e con essa quella della teologia da Hölderlin avuta di mira. Tale critica non sarebbe trascendente alla poesia. I colpi di mano estetici, dalla divisione in strofe quasi quantitativa delle grandi elegie su su fino alle costruzioni triadiche, testimoniano un'impossibilità nell'intimo. Poiché l'utopia hölderliniana non è sostanziale in senso hegeliano né è potenziale concreto della realtà nello spirito oggettivo dell'epoca, Hölderlin la deve *octroyer* mediante il principio di stilizzazione. La contraddizione di questo con la configurazione poetica stessa diventa

manchevolezza di quest'ultima. Alla sua produzione di inni toccò il prototipo del destino manifesto in cui cent'anni più tardi incorse lo stile floreale come religione dell'arte. Ma quanto più tenace è la pretesa all'obiettivazione da parte della lirica di Hölderlin, quanto più egli si allontana dalla lirica soggettiva di espressione a causa della sua caducità, tanto più dolorosamente la sua opera viene colpita dalla contraddizione nei confronti della sua possibilità, dalla contraddizione fra l'obiettività che l'opera spera di ottenere dalla lingua ed il rifiuto della fibra poetica a garantirla pienamente. – Tuttavia quel che la lingua di Hölderlin perde in intenzioni distogliendosi dal soggetto, torna nel senso delle corrispondenze. Il suo pathos, quello dell'obiettivazione del nome, è smisurato: «Come aria mattutina sono dunque i nomi | dai dí di Cristo. Divengon sogni»⁷⁸. L'equivoco greco-tedesco, che d'altra parte ha una certa analogia con l'atto del *Faust* dedicato a Elena, strappa la Grecia canonica al mondo delle idee, contro l'estetica idealistica. A ciò deve aver anelato tutta quell'epoca, che si entusiasmò per la guerra di liberazione greca; guerra che per l'ultima volta sembrò destare dal letargo il declinante Hölderlin. Ci sarebbe da disegnare un atlante della hölderliniana geografia allegorica della Grecia, compresi i punti di riscontro della Germania meridionale. Nelle corrispondenze sottratte al controllo razionale Hölderlin ha sperato di conseguire la salvezza. Solo il nome ha in lui forza sull'amorfo che teme; in tal senso le sue paratassi e corrispondenze sono controparte delle regressioni con le quali coincidono tanto. Il concetto stesso diventa per lui nome; in *Patmo* i due non vengono distinti ma utilizzati come sinonimi: «Che inafferrabile è il corruccio del mondo, senza nome»⁷⁹. L'autonomizzazione degli astratti, non diversamente dalla dottrina hegeliana della restaurazione dell'immediatezza a ogni grado della mediazione dialettica, fa convergere con i nomi i concetti innalzati, per dirla con Benjamin, come segnali trigonometrici⁸⁰; la dissociazione che tende ai nomi è la tendenza intima della paratassi di Hölderlin.

Il principio formale paratattico, un antiprincipio, è incommensurabile sia con le corrispondenze sia con il contenuto afferrabile dell'ultima lirica di Hölderlin. Esso circoscrive la sfera della coincidenza di contenuto e forma, la loro unità determinata nel contenuto specifico. Stando al contenuto materiale, sintesi o identità è lo stesso che dominio sulla natura. Se tutta la poesia, con i suoi mezzi propri, muove obiezione a quel dominio, in Hölderlin l'obiezione si desta ad autocoscienza. Già nell'ode *Natura e arte* si prende partito per la

natura abbattuta contro il logos signoriale. Così ci si rivolge a Giove:

Ma si dicono, i cantori che nell'abisso
Il sacro padre, una volta, il tuo proprio,
Tu sbandisti e che si lamenta laggiú,
Dove i ribelli puniti stanno prima di te,
L'innocente dio dell'età dell'oro, da tanto;
Esente da cure, una volta, e di te piú grande,
Anche se mai nessun comando espresse,
Né lo chiamò con nomi alcun mortale.
Giú, dunque! o non vergognarti di ringraziare!
E se vuoi rimanere, ossequia il piú antico,
Accordagli che prima di tutti,
Dèi e uomini, il cantore lo nomini!⁸¹.

In queste strofe, che non si vergognano affatto della loro derivazione dalla lirica concettuale di Schiller, Hölderlin rispetta da illuminista il confine con la matriarcalità del romanticismo, nonostante tutta la simpatia per la mancanza di fatica nell'età dell'oro. Non si nega astrattamente il dominio del logos ma lo si riconosce nel suo rapporto con quel che ha abbattuto; lo stesso dominio sulla natura è visto come parte della natura, con un occhio all'umanità che si sottrasse all'amorfo, al «selvaggio», unicamente attraverso la violenza, mentre nella violenza si tramanda l'amorfo:

Che come dalla nuvola il tuo fulmine,
Viene da lui ciò ch'è tuo, guarda! di lui
Testimonia ciò che legiferi, e dalla pace
Di Saturno qualunque potenza è cresciuta⁸².

Filosoficamente l'anamnesi della natura oppressa, in cui Hölderlin vorrebbe già separare il selvaggio dal pacifico, è la coscienza della non identità, che supera la costrizione all'identità che è del logos. La terza redazione di *O conciliante, o tu non mai creduto* ha i versi: «Ché solo in modo umano, non piú | sono con noi quelle ignote potenze familiari, | e te lo insegna lo stellato che | innanzi agli occhi ti sta, poiché mai puoi somigliargli»⁸³. Con la «terra non in ceppi» degli abbozzi di *Patmo*⁸⁴ difficilmente c'è da immaginarsi altro che la natura non oppressa in cui emigra la dolcezza giovannea. Lo stesso dominio sulla natura nel mondo di immagini hölderliniane si approssima al peccato originale; questa è la misura del suo accordo con il cristianesimo. L'inizio della terza versione di

Mnemosyne, forse il testo piú importante per decifrare la posizione filosofica di Hölderlin, allinea le frasi: «Ma duri | sono i cammini. Sbandano | come cavalli, i prigionieri | elementi e le antiche | leggi della terra. E sempre | allo sfrenato trascorre una brama»⁸⁵. Ciò che segue, «Ed è molto | da ritenere», la legittimazione del poeta quale reminiscenze, vale certo anche per il represso, cui dunque va serbata fede. La strofe finisce con i versi: «Ma davanti né dietro vogliamo | noi vedere. Lasciarci cullare | come su barca oscillante nel mare»⁸⁶. Avanti no: lo proibisce la legge del presente, in Hölderlin la legge della poesia, con un tabú contro l'utopia astratta, in cui seguita a vivere la teologica proibizione d'immagini e che Hölderlin condivide con Hegel e Marx. Indietro no: a causa della irrecuperabilità di ciò che una volta fu abbattuto, cerniera fra poesia, storia e ideale. E infine la decisione espressa come anacoluti e in stupefacente capovolgimento «Lasciarci cullare | come su barca oscillante nel mare» è come un proposito di sottrarsi alla sintesi, di affidarsi alla pura passività per adempiere completamente il presente. Infatti ogni sintesi – nessuno lo sapeva meglio di Kant – avviene contro il puro presente, come riferimento al passato e al futuro, quell'indietro e avanti colpito dal tabú di Hölderlin.

La parola d'ordine di non guardare all'indietro si volge contro la chimera dell'origine, contro il ricorso a elementi ultimi. Nella sua giovinezza vi ha accennato Benjamin, sebbene allora la filosofia gli sembrasse ancora possibile come sistema⁸⁷. Il programma di un metodo di «esposizione del poetato», certamente ispirato dalla comprensione di Hölderlin, dice di tale esposizione: «Essa non può avere a che fare con la dimostrazione dei cosiddetti elementi ultimi»⁸⁸. Si è così involontariamente imbattuto nella complessione dialettica del contenuto specifico della poesia di Hölderlin. E traduce nel metodo dell'interpretazione estetica la critica che Hölderlin fa dell'elemento primo, l'insistenza sulla mediazione, inclusa nel suo distacco dal principio dominatore della natura. La tesi, rinvenibile nella logica hegeliana, di immaginare l'identità soltanto come identità del non identico, come «compenetrazione», coincide con la lirica ultima di Hölderlin in quanto questa non contrappone in astratta negazione al principio signoriale il dominato, di per sé caotico, come sacro. Uno stato di libertà Hölderlin se lo aspetta soltanto dal passaggio attraverso il principio sintetico, dalla sua autoriflessione. Nello stesso spirito già il capitolo kantiano sulle antinomie, in cui per la prima volta la libertà viene discussa nella sua opposizione alla

universale normatività, aveva insegnato che l'indipendenza dalle leggi della natura è «sí una liberazione dalla costrizione, ma anche dal filo conduttore di tutte le regole»⁸⁹, dunque una dubbia grazia. Il principio di tale libertà, chiamato «miraggio» nell'antitesi della terza antinomia, Kant lo dichiara altrettanto cieco quanto gli ordinamenti imposti puramente dall'esterno. L'era immediatamente postkantiana non si è allontanata dalla doppia posizione nei confronti della natura. La speculazione non si lasciò fuorviare verso l'univocità, né verso l'assoluta giustificazione della natura né verso quella dello spirito; i due le sono ugualmente sospetti come principî conclusivi. L'elemento vitale anche dell'opera di Hölderlin è la tensione dei due momenti, non una tesi. Anche lí dove tende alla dottrinarietà, si guarda da quel che Hegel obiettava ancora a Fichte, dal semplice «motto». La struttura dialettica degli inni, notata da commentatori filologici come Beissner⁹⁰ e inconciliabile con le chiarificazioni di Heidegger, non è né semplice principio formale della poesia né adeguamento alla dottrina filosofica. Essa è una struttura sia della forma sia del contenuto. La dialettica immanente dell'ultimo Hölderlin, cosí come quella di Hegel che maturava in direzione della *Fenomenologia*, è critica del soggetto non meno che del mondo indurito, non a caso rivolta contro quel tipo di lirica soggettiva che dai tempi del giovane Goethe era diventata norma e che nel frattempo era essa stessa reificata. La riflessione soggettiva nega anche la fallibilità e la finitezza dell'essere singolo che si trascina dietro l'io poetico. Per gli ultimi inni la soggettività non è né l'assoluto né l'elemento ultimo. Quella, si lascia intendere, pecca quando si spaccia per assoluto o ultimo, mentre pure è immanentemente costretta a porre se stessa. Questa è la costruzione della *hybris* in Hölderlin. Essa sgorga dalla cerchia di concetti mitici sulla eguaglianza di colpa ed espiazione ma la sua meta è la demitologizzazione col ritrovare il mito nella autodivinizzazione dell'uomo. Ci sono versi di *Alle fonti del Danubio* che vi si riferiscono e che forse variano quelli celebri di Sofocle: «Ché, molto può | e il flutto e la roccia e anche la forza del fuoco | doma con arte l'uomo | e, inteso all'alto, la spada | non cura, ma resta | davanti al Divino il forte abbattuto, | e quasi alla fiera selvatica somiglia»⁹¹. Certo, «fiera» (*Wild*) esprime in primo luogo l'impotenza del singolo di fronte all'assoluto che si realizza passando attraverso la sua eclissi; ma l'associazione con «selvatichezza» (*Wildheit*), che poeticamente comporta, è anche predicato della violenza dell'uomo «inteso all'alto», che doma la

natura con l'arte e la «spada non cura»: ma appunto in quanto egli stesso eroe guerriero. La conclusione frammentaria di *Come nel dí di festa* forse può essere stata concepita per un fine uguale. Il poeta, avvicinandosi per contemplare i celesti, diventa perciò un «prete bugiardo», la sua assoluta verità diventa falsità sic et simpliciter ed egli viene gettato nel buio, il suo canto viene trasformato nell'ammonizione dei «dotti» la cui arte domina la natura⁹², anamnesi dell'obiezione dell'arte contro la razionalità. La punizione per la *hybris* è la revoca della sintesi in base al movimento dello spirito stesso. Hölderlin condanna il sacrificio come storicamente superato e tuttavia condanna al sacrificio lo spirito, il quale sacrifica sempre ciò che non gli è uguale.

Sintesi, fu la divisa dell'idealismo. L'opinione dominante pone Hölderlin in semplice contrapposizione con esso, richiamandosi allo strato mitico della sua opera. Ma ciò attraverso cui Hölderlin rinuncia all'idealismo, la critica della sintesi, lo allontana anche dalla sfera mitica. La strofe dell'ultima cena in *Patmo* ascende sí a disperata affermazione della morte di Cristo, del semidio: «Ché tutto è bene. Ed Egli morí. Molte cose | restano a dirne»⁹³. Il nudo riassunto dell'asserzione «Ché tutto è bene» è la quintessenza dell'idealismo, resa sconsolata dalla riduzione. Egli spera di dominare l'incommensurabilmente estranea configurazione dell'intricata mera esistenza, il «corrucio del mondo», equiparando la totalità del mondo stesso – «tutto» – allo spirito, cui esso resta incommensurabile. La dottrina secondo cui la quintessenza dell'intrico è il senso proprio di quest'ultimo culmina nel sacrificio. La simbiosi di cristianesimo e gremità nella lirica ultima di Hölderlin sta sotto il segno della gremità; se Hegel secolarizzò il cristianesimo a idea, Hölderlin lo ritrasportò nella mitica religione sacrificale. Di tale religione l'ultima strofe di *Patmo* si fa oracolo: «Ché dei Celesti ognuno vuol sacrificio, | e se uno fu scordato, | mai recava buon frutto»⁹⁴. E tuttavia seguono immediatamente versi che, non a caso, sembrano anticipare non soltanto la dottrina schellingiana delle età del mondo, ma Bachofen: «Servito abbiamo alla madre, alla Terra, | e alla luce del Sole in giorni piú nuovi servito, | ignari»⁹⁵. Questi versi sono teatro di un capovolgimento dialettico. La demitologizzazione infatti è essa stessa nient'altro che l'autoriflessione del logos solare, che aiuta il ritorno della natura repressa, mentre nei miti essa era tutt'uno con la natura repressiva. Dal mito libera soltanto ciò che gli rende giustizia. La guarigione di ciò per cui secondo la

tesi romantico-mitologizzante era colpevole la riflessione, deve riuscire, secondo l'antitesi hölderliniana, grazie alla riflessione nel senso più stretto e cioè riassumendo il represso nella coscienza, ricordandolo. I seguenti versi di *Patmo* dovrebbero legittimare in maniera convincente l'interpretazione filosofica di Hölderlin: «[...] ma il Padre, | che tutti governa, | ama sopra ogni cosa si curi | la ferma lettera e quanto consiste | s'intenda dirittamente»⁹⁶. Stando a frasi di *Come nel dí di festa*, la vittima è sostituita: «E per questo fuoco celeste bevono ora | i figli della terra senza rischio»⁹⁷. L'addio del contenuto poetico hölderliniano al mito si compie in obiettivo consenso con l'illuminismo: «I poeti debbon anche, | i sacri, esser profani»⁹⁸. Questa è la piena conseguenza finale della brusca intermittenza di «Questo però | non va»⁹⁹. L'esperienza della irrestituibilità di quello stato perduto che solo da perduto si veste dell'aura del senso assoluto diventa l'unico additamento del vero, del conciliato, della pace come della condizione su cui il mito, l'antico falso, ha perso potere. Garante in Hölderlin ne è Cristo: «Sii così, tu Divino, presente | e bello più che in altri giorni, oh sii, | oggi, Conciliatore, tu conciliato, che a sera | te con gli amici nominiamo noi, degli Eccelsi | cantando, e siano altri ancora al tuo fianco»¹⁰⁰. Sono versi che con «bello più che in altri giorni» non si limitano a richiamare il volto sempre ingannevole della preistoria. Poiché il figlio unigenito del Dio dei teologi non deve essere un principio assoluto bensì «siano altri ancora al tuo fianco», viene abbandonato il dominio mitico sui miti, il dominio idealistico dell'uno sul molteplice. La conciliazione è quella dell'uno col molteplice. E questa è la pace: «Tale anche tu | e a noi concedi, ai figli della terra amorosa, | quante mai siano cresciute | le feste, che noi tutte le festeggiamo | e non noveriamo gli dèi, sempre vale uno per tutti»¹⁰¹. A esser conciliati non sono cristianesimo e antichità; il cristianesimo è storicamente condannato come questa, in quanto semplice interiorità e impotenza. Piuttosto la conciliazione deve essere quella reale di interno ed esterno o, espresso per l'ultima volta nel linguaggio idealistico, la conciliazione del genio e della natura.

Il genio però è lo spirito in quanto attraverso l'autoriflessione si determini come natura; è il momento conciliante presente nello spirito, momento che non si esaurisce nel dominio sulla natura bensì spira poi che è stata abbattuta la signoria del dominio sulla natura, signoria che mura nei suoi confini anche il dominante. Il genio sarebbe la coscienza dell'oggetto non identico. Il mondo del genio è, per dirla col termine preferito di

Hölderlin, l'aperto e in quanto tale familiare, non più ammannito e per tal via alienato: «Vieni dunque! Guardiamo l'aperto, | cerchiamo una cosa nostra, quanto pur lontana sia»¹⁰². In quel «nostro» si nasconde la hegeliana presenza del soggetto, dell'illuminante; non una patria originaria. Il genio viene invocato nella terza redazione di *Coraggio di poeta, Ritrosia*: «Perciò, genio mio, entra pur | nudo nella vita e non curarti»¹⁰³. Ma che il genio sia la riflessione è reso inequivocabile dall'antecedente seconda redazione. Esso è lo spirito del canto, a differenza dello spirito del dominio; è lo spirito stesso che si apre come natura invece di incatenare quest'ultima e perciò «con alito di pace». Aperto come ciò che viene esperito è anche il genio: «Poiché, da quando il canto si sciolse da labbra mortali, | con alito di pace, giovando nel male e nel bene, | la nostra melodia il cuore | allietò degli uomini; così anche amammo | noi cantori del popolo, mescolarci ai viventi, | nelle compagnie numerose, felici e con tutti gentili, | aperti a tutti»¹⁰⁴. La soglia che separa Hölderlin parimenti dal mito e dal romanticismo è la riflessione. Egli, che ancora in consonanza con lo spirito del suo tempo accolse a quest'ultimo la colpa della scissione, si è affidato all'*organon* della riflessione, la parola. In Hölderlin si capovolge la filosofia della storia che pensava origine e conciliazione in semplice opposizione alla riflessione intesa quale stadio della completa peccaminosità: «Così è l'uomo; se c'è il bene e con doni si cura | un dio di lui, non lo conosce e non lo vede. | Prima deve soffrire; e ora conosce quanto più gli è caro, | ora devono per questo nascere parole come fiori»¹⁰⁵. Mai in maniera più sublime è stato detto all'oscurantismo il fatto suo. Ma se in *Ritrosia* il genio viene detto «nudo», è proprio quella nudità e quella innocuità a distinguerlo dallo spirito dominante. È il contrassegno hölderliniano del poeta: «Perciò ora incedi disarmato | attraverso la vita e non temer di nulla!»¹⁰⁶. Benjamin ha riconosciuto in Hölderlin la passività quale «principio orientale, mistico, superatore di limiti»¹⁰⁷ in contrapposizione al «greco principio della configurazione»¹⁰⁸ – e l'*imago* hölderliniana della grecità ha già nell'*Arcipelago* colorito orientale, variopinto in senso anticlassico, inebriato di parole come Asia, Ionia, mondo insulare – ma questo principio mistico tende alla non violenza. È questa a condurre, come si legge alla fine del saggio di Benjamin, «non al mito bensì – nelle creazioni maggiori – solo ai vincoli mitici, che nell'opera d'arte assumono una configurazione non mitologica e non mitica»¹⁰⁹. Che la tendenza mistico-utopica non sia imputabile all'ultimo Hölderlin lo conferma la

redazione finale della *Festa della pace*, ritrovata soltanto nel 1954, i cui stadi iniziali sostengono già l'interpretazione antimitologica e anche la *correspondence* con Hegel. L'inno aggruppa ai motivi mistici quello centrale: il momento messianico, la parusia di colui che «non è non annunciato». Egli è atteso e appartiene al futuro poiché il mito è ciò che era, essendo sempre uguale, e ad esso si strappano i «giorni dell'innocenza». Lo strato mitico si manifesta nella simbologia del tuono. «Eccola, essi la odono l'opera, | a lungo preparata, da oriente a ponente, – solo ora, | che con immane rombo perdendosi nel profondo | la eco del Tuonante, la millenne tempesta, | coperta dai suoni della pace, laggiú s'addorme. | Ma voi, divenuti cari, o giorni dell'innocenza, | anche voi oggi fate festa, o diletti!»¹¹⁰. L'era solare di Zeus, descrivendo un enorme arco, viene equiparata al mito, essendo essa dominio sulla natura ma interno alla natura, e se ne profetizza lo spegnersi in profondità, «coperto dai suoni della pace». Ciò che sarebbe diverso si chiama pace, la conciliazione che non stermina a sua volta l'eone della violenza ma lo salva in quanto svanente, nella anamnesi dell'eco. Infatti la conciliazione, in cui la dipendenza dalla sfera naturale arriva alla sua fine, non avviene sulla natura come su qualcosa di sic et simpliciter diverso che in virtù della sua alterità potrebbe poi semplicemente ridominare la natura e reprimendola partecipare alla sua maledizione. Ciò che argina lo stato naturale è mediato con questo non da un terzo elemento ma entro la natura stessa. Il genio, che spezza il giro vizioso di dominio e natura, non è del tutto dissimile a quest'ultima ma ha con essa quell'affinità senza cui, come ben sapeva Platone, non è possibile l'esperienza dell'altro. Questa dialettica si è sedimentata nella *Festa della pace*, dove viene citata e contemporaneamente sollevata dall'*hybris* della ragione che domina la natura, la quale ragione si identifica col proprio oggetto, per tal via assoggettandoselo. «Del Divino però ricevemmo | già molto. Ci fu data la fiamma | nelle mani e riva e marino flutto. | Molto piú che in misura umana | sono con noi familiari quelle forze ignote. E te lo insegna la stella che innanzi | agli occhi ti sta, anche se mai potrai uguagliarla»¹¹¹. Tuttavia, segno della conciliazione del genio, c'è la garanzia data dall'attribuzione a esso, non piú intimamente indurito, della mortalità contrapposta alla cattiva infinità mitica: «Cosí trapassi anche, quando sarà quell'ora | e allo spirito in alcun modo s'arrechí torto, e muoia | allora in serietà di vita | la nostra gioia, ma d'una bella morte!»¹¹². Il genio è di per sé anche natura. La sua morte «in serietà di vita» sarebbe lo spegnersi

della riflessione, e dell'arte con essa, nel momento in cui la conciliazione dal mezzo del semplice spirituale trapassa nella realtà. La passività metafisica quale contenuto specifico della poesia hölderliniana si barrica contro il mito sperando in una realtà in cui l'umanità sia libera dalla signoria della propria persistenza nella sfera naturale, signoria che si specchiava nell'idea che l'umanità si faceva dello spirito assoluto: «Poiché non possono | tutto i celesti. E cioè | i mortali arrivano prima all'abisso. Dunque l'eco si volge | con questi»¹¹³.

NOTE

¹ W. MUSCHG, *Die Zerstörung der deutschen Literatur*, München s. d., p. 182.

² *Ibid.*

³ G. W. F. HEGEL, *Werke*, vol. XII, *Vorlesungen über die Ästhetik*, tomo I, Glockner, Stuttgart 1937, p. 390 [trad. it. *Estetica*, Einaudi, Torino 1972², pp. 326-27].

⁴ F. HÖLDERLIN, *Werke*, editi da Friedrich Beissner, Stuttgart 1953, vol. II, p. 507. – Si cita secondo la cosiddetta Kleine Ausgabe. [Si è fatto ricorso, laddove presenti, alle traduzioni italiane appresso indicate: HÖLDERLIN, *Poesie*, a cura di G. Vigolo, Mondadori, Milano 1971; e *Inni e frammenti*, a cura di L. Traverso, Vallecchi, Firenze 1974].

⁵ HÖLDERLIN, *Werke* cit., vol. II, p. 120.

⁶ *Ibid.*, p. 507.

⁷ *Ibid.*, vol. III, Stuttgart 1958, p. 430 [trad. it. *Inni e frammenti* cit., p. 61].

⁸ *Ibid.*, vol. II, pp. 428 sgg. [trad. it. *Inni e frammenti* cit., p. 59].

⁹ M. HEIDEGGER, *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, Frankfurt am Main 1951, pp. 7 sg.

¹⁰ *Ibid.*, p. 32.

¹¹ *Ibid.*, p. 35.

¹² *Ibid.*, p. 32.

¹³ *Ibid.*, p. 35.

¹⁴ *Ibid.*, p. 38.

¹⁵ *Ibid.*, p. 43.

¹⁶ *Ibid.*, p. 40.

¹⁷ *Ibid.*, p. 42.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*, p. 44.

²⁰ HÖLDERLIN, *Werke* cit., vol. II, p. 132 [*Poesie* cit., p. 165].

²¹ *Ibid.*, p. 133 [*Poesie* cit., p. 167].

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*, p. 144 [*Poesie* cit., p. 189].

²⁴ *Ibid.*, p. 145 [*Poesie* cit., p. 189].

²⁵ *Ibid.*, p. 413.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ HEIDEGGER, *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung* cit., p. 88.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*, p. 89.

³⁰ *Ibid.* Nella prima lettera a Böhlendorf Hölderlin esalta la capacità di Omero «di appropriarsi di cose altrui» ma non di esperire il proprio finalizzando a questo l'esperienza dell'alieno. Il tenore di quella lettera, cui forse Heidegger ha pensato, è il contrario di quello per cui egli la reclama: «Ma l'affermo di nuovo e l'affido al tuo esame e al tuo uso: l'elemento propriamente nazionale diventerà un privilegio sempre minore col progredire dell'istruzione» (f. HÖLDERLIN, *Gesammelte Briefe*, Inselausgabe s. d., p. 389).

³¹ HÖLDERLIN, *Gesammelte Briefe* cit., p. 391.

³² [HÖLDERLIN, *Poesie* cit., pp. 69-71].

³³ HEIDEGGER, *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung* cit., pp. 101 sg.

³⁴ HÖLDERLIN, *Werke* cit., vol. II, p. 196.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ HEIDEGGER, *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung* cit., p. 37.

³⁷ HÖLDERLIN, *Werke* cit., vol. I, Stuttgart 1944, p. 302.

³⁸ HEIDEGGER, *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung* cit., p. 38.

³⁹ *Ibid.*, p. 34.

⁴⁰ *Ibid.*, pp. 85 nota - 86 nota.

⁴¹ G. W. F. HEGEL, *Werke*, vol. I, *Aufsätze aus dem kritischen Journal der Philosophie*, Glockner, Stuttgart 1958, p. 47 [trad. it. *Primi scritti critici*, Mursia, Milano 1971, p. 15].

⁴² *Ibid.*

⁴³ HÖLDERLIN, *Werke* cit., vol. II, p. 132.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 429.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 4.

⁴⁶ *Ibid.*, pp. 134 sgg.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 142.

⁴⁸ BENJAMIN, *Schriften* cit., vol. II, p. 388.

⁴⁹ HÖLDERLIN, *Werke* cit., vol. II, p. 131 [*Inni e frammenti* cit., p. 27].

⁵⁰ *Ibid.*, p. 158 [*Inni e frammenti* cit., p. 57].

⁵¹ *Ibid.*, p. 99 [*Poesie* cit., p. 141].

⁵² *Ibid.*, vol. I, p. 262.

⁵³ HEIDEGGER, *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung* cit., p. 16.

⁵⁴ Cfr. T. W. Adorno, *Jargon der Eigentlichkeit*, Frankfurt am Main 1964, p. 45.

⁵⁵ HÖLDERLIN, *Werke* cit., vol. II, p. 87.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 50.

⁵⁷ HEIDEGGER, *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung* cit., p. 86 nota.

⁵⁸ HÖLDERLIN, *Werke* cit., vol. II, p. 102 [*Poesie* cit., p. 147].

⁵⁹ *Ibid.*, p. 197 [*Inni e frammenti* cit., p. 177].

⁶⁰ *Ibid.*, pp. 204 sg. [*Inni e frammenti* cit., p. 189].

⁶¹ *Ibid.*, p. 177 [*Inni e frammenti* cit., p. 135].

⁶² *Ibid.*

⁶³ BENJAMIN, *Schriften* cit., vol. II, p. 385.

⁶⁴ HÖLDERLIN, *Werke* cit., vol. II, p. 167.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 97 [*Poesie* cit., p. 139].

⁶⁶ La concrezione del poetato, il *desideratum* della quale fu normativo anche per Hölderlin – tutta quanta la sua opera matura chiede mutamente come sia possibile che diventi concreta la poesia che si è sottratta all'inganno della vicinanza – avviene unicamente attraverso la lingua. La sua funzione sopravanza in Hölderlin qualitativamente la consueta funzione della lingua poetica. La sua poesia non può più nutrire ingenuamente fiducia nella parola poeticamente eletta né nell'esperienza vivente e dunque spera di ottenere presenza corporea dalla costellazione delle parole e precisamente da una costellazione che non si soddisfi della forma del giudizio. Questa, in quanto unità, livella la molteplicità che è nelle parole; Hölderlin è alla ricerca di un collegamento che per così dire faccia risuonare una seconda volta le parole condannate all'astrazione. Ne offre un paradigma, per di più di eccezionale efficacia, la prima elegia di *Pane e vino*. Essa non restituisce le parole semplici e generali, di cui fa economia, ma le intesse in una maniera che ne riplasma l'estraneità e la semplicità, dipendenti dal loro essere già astratte, in espressione dello straniamento. Tali costellazioni tendono a trapassare in paratassi anche dove questa non osa ancora presentarsi tutta intera nella forma grammaticale o nella costruzione delle poesie.

⁶⁷ Secondo una comunicazione di Peter Szondi, nella dissertazione *Pindarübertragungen Hölderlins* (1910) Hellingrath è stato il primo a

descrivere l'ultima lingua di Hölderlin col termine dell'antica retorica «costruzione dura». Uno degli strumenti ne è di certo lo iato.

⁶⁸ *Griechische Lyrik. Von den Anfängen bis zu Pindar*, Rowohlt, 1963, p. 163.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 243.

⁷⁰ Cfr. t. w. adorno, *Drei Studien zu Hegel*, Frankfurt am Main 1963, pp. 159 sgg. [trad. it. *Tre studi su Hegel*, Il Mulino, Bologna 1971, pp. 173 sgg.].

⁷¹ HÖLDERLIN, *Werke* cit., vol. II, p. 175 [*Inni e frammenti* cit., pp. 131-33].

⁷² Cfr. M. JOACHIMI-DEGE, *Lebensbild*, in HÖLDERLIN, *Werke*, Deutsches Verlagshaus Bong & Co., Berlin, Leipzig s. d., particolarmente pp. XLII sgg.

⁷³ BENJAMIN, *Schriften* cit., vol. II, p. 399.

⁷⁴ f. HÖLDERLIN, *Sämtliche Werke*, Inselausgabe, Leipzig s. d., p. 761.

⁷⁵ W. BENJAMIN, *Deutsche Menschen. Eine Folge von Briefen*, Frankfurt am Main 1962, p. 41.

⁷⁶ R. BORCHARDT, *Schriften, Prosa I*, Berlin 1920, p. 143.

⁷⁷ In quale ampia misura il procedimento di Hölderlin risulti da un conflitto obiettivo lo mostra in maniera sintomatica l'aver egli continuamente lavorato con forme pseudologiche, sedotto dalla pienezza gestuale delle particelle greche. Come se si trattasse di soddisfare un dovere appreso, esse danno una parvenza di sintesi lí dove l'allineamento smentisce la logica: tale è l'uso di *denn* (infatti) nell'elegia *Täglich geh ich heraus*. La ricchezza di forme che Hölderlin imparò dalla letteratura antica e che sopravvive nelle strutture paratattiche è l'istanza contraria alla paratassi; quello che gli psichiatri chiamano un fenomeno di restituzione. Essa è scomparsa dalle poesie della fase della pazzia vera e propria. Chi volesse dedurre la pazzia di Hölderlin dalla sua arte al modo in cui Groddeck derivava la sordità di Beethoven dalla sua musica errerà sul piano eziologico ma aprirà più contenuto che non la subalterna esattezza clinica.

⁷⁸ HÖLDERLIN, *Werke* cit., vol. II, p. 190.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 195 [*Inni e frammenti* cit., p. 171].

⁸⁰ Cfr. BENJAMIN, *Deutsche Menschen* cit., p. 41.

⁸¹ HÖLDERLIN, *Werke* cit., vol. II, p. 38 [*Poesie* cit., p. 79].

- ⁸² *Ibid.* [*Poesie* cit., p. 72].
- ⁸³ *Ibid.*, p. 142.
- ⁸⁴ *Ibid.*, p. 189.
- ⁸⁵ *Ibid.*, p. 206.
- ⁸⁶ *Ibid.*, p. 206 [*Inni e frammenti* cit., p. 199].
- ⁸⁷ Cfr. W. BENJAMIN, *Über das Programm der kommenden Philosophie*, in *Zeugnisse*, Frankfurt am Main 1963, pp. 33 sgg.
- ⁸⁸ BENJAMIN, *Schriften* cit., vol. II, p. 378.
- ⁸⁹ I. KANT, *Kritik der reinen Vernunft*, Valentiner, Leipzig 1913, p. 405 [trad. it. *Critica della ragion pura*, Laterza, Bari 1963⁷, p. 379].
- ⁹⁰ Cfr. HÖLDERLIN, *Werke* cit., vol. II, p. 439.
- ⁹¹ *Ibid.*, p. 131 [*Inni e frammenti* cit., p. 27].
- ⁹² *Ibid.*, p. 124.
- ⁹³ *Ibid.*, p. 176 [*Inni e frammenti* cit., p. 133].
- ⁹⁴ *Ibid.*, p. 180 [*Inni e frammenti* cit., p. 141].
- ⁹⁵ *Ibid.*
- ⁹⁶ *Ibid.*
- ⁹⁷ *Ibid.*, p. 124.
- ⁹⁸ *Ibid.*, p. 164.
- ⁹⁹ *Ibid.*, p. 190.
- ¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 136 [*Inni e frammenti* cit., p. 37].
- ¹⁰¹ *Ibid.*, pp. 136 sg. [*Inni e frammenti* cit., p. 39].
- ¹⁰² *Ibid.*, p. 95.
- ¹⁰³ *Ibid.*, p. 70.
- ¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 68.
- ¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 97.
- ¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 68.
- ¹⁰⁷ BENJAMIN, *Schriften* cit., vol. II, pp. 398 sg.
- ¹⁰⁸ *Ibid.*
- ¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 400.
- ¹¹⁰ HÖLDERLIN, *Werke* cit., vol. III, p. 428 [*Poesie* cit., p. 181].
- ¹¹¹ *Ibid.*, p. 429.
- ¹¹² *Ibid.*, vol. II, p. 69.
- ¹¹³ *Ibid.*, p. 204.

George

Quando devo tenere un breve discorso su argomenti difficili e complessi sono solito scegliere un aspetto limitato, mantenendomi fedele al motivo filosofico di rinunciare alla totalità e di sperare di penetrare nell'intero piuttosto a partire dal frammento che partendo immediatamente dall'intero stesso. Immagino dunque qualcosa cui naturalmente non è da pensare, cioè di dovere mettere insieme una scelta delle opere di Stefan George e di dover render conto dei punti di vista seguiti in tale lavoro. Lungi da me la pretesa di far da giudice e di decidere cosa di George resti o non resti. La cosiddetta distanza storica ne dà tanto meno il diritto in quanto nei decenni trascorsi dalla morte di George è andata completamente in sfacelo la fiducia in una continuità storica, la quale di per sé abbia da svelare il contenuto di vita di un *opus*. Se ora comunico qualcosa delle regole in base alle quali eventualmente procederei in una scelta immaginaria, ne viene forse a cadere un po' di luce anche sul mutamento storico dell'opera in sé. Nei confronti di George non sarebbe opportuno cancellare il concreto con un gesto da filosofia della storia e inchinarsi a quella odiosa abitudine che egli stesso bollò nella poesia *La soglia*: invece di arrestarsi di fronte al determinato e al suo attimo, vederlo soltanto come grado preparatorio di qualcosa d'altro. La pomposa domanda «e poi? dove va a finire?», che si fa buona compagnia con il discorso esornatorio dei tempi passati, torna soltanto a disgrazia dell'arte.

Non mette più paura la canonizzazione ufficiale che trenta e più anni fa toccò a George e che paralizzò la libertà della critica nei confronti del suo oggetto. Nel frattempo l'opera di George è stata rimossa non soltanto dalla coscienza pubblica bensì in amplissima misura dalla coscienza letteraria. Rappresentanti significativi della più giovane generazione sentono una così viva ripugnanza nei confronti di quell'opera che non si permettono nemmeno il minimo approccio con essa, mentre il suo sodale e avversario Hofmannsthal per molti ha guadagnato l'aureola. Ciò corrisponde all'autorità che George una volta esercitò grazie a quella tecnica del dominio che Rudolf Borchardt parafrasò eufemisticamente parlando di «significante intendimento del mondo». Alla violenza con la quale egli voleva imprimere nei contemporanei la propria immagine corrisponde una non minore violenza di

oblio: come se la mitica volontà di sopravvivenza della sua opera spingesse miticamente al suo perire. A tutto ciò che è mitico si deve resistenza, alla mitologia della naturalezza di George non meno che a quella del suo destino spirituale. La sua volontà di dominio lo allaccia a una rilevante tradizione tedesca, cui appartengono tanto Richard Wagner quanto Heidegger o Brecht; con Hitler essa si voltò orrendamente in politica. Sarebbe da lasciar fuori ciò che ha qualcosa in comune con la sfera della sventura. Le liturgie associative di George, nonostante o forse a causa del pathos della distanza, si adattavano alle feste del solstizio d'estate e ai fuochi di bivacco delle «orde» della *Jugendbewegung* e dei loro terribili successori. Il «noi» che viene rifilato nelle poesie qui ambientate è altrettanto fittizio e dunque altrettanto corruttore quanto la specie di popolo che i nazionalisti avevano davanti agli occhi. Quando George si umilia a celebrare la funzione del duce è coinvolto nella colpa e non è resuscitabile. Comunque – e ciò rimanda all'abissale profondità della sua opera – proprio questo aspetto ideologico, estremamente discutibile sul piano artistico, venne in un certo senso realmente espiato. Il conte Claus von Stauffenberg, che osò il tirannicidio e si sacrificò, ebbe forse presente quella poesia di George su un simile esecutore, che ne ferma l'immagine nell'attimo precedente una tale azione, comunque presentata come apolitica o interna alle cliques dominanti.

L'esecutore

Mi lascio andare davanti alla finestra dimenticata: ora
aprimi come sempre le ali e coprими quaggiù
tu sempre bramato, tu benedicente crepuscolo
oggi voglio ancora darmi intero al balsamo di pace.

Perché domani all'obliquo cadere dei raggi sarà accaduto
quel che ineluttabile nel ritardo delle ore mi tormenta
allora inseguitori come ombre mi staranno dietro
e mi cercherà la formicolante folla, a lapidarmi.

Chi mai scrutò nel suo fratello il luogo da immergervi il pugnale
quanto facile ha la vita e quanto leggeri sono i pensieri
di colui che non mangiò i narcotici granelli di cicuta!
Sapeste quanto tutti vi disprezzo un po'!

Infatti anche voi amici domani direte: così svanì
su questa terra tutta una vita piena di speranza e onori...
tenero il paesaggio che s'assopisce oggi mi culla

come dolce sento intorno a me la pace della sera!¹.

Sarebbe tuttavia ingenuo voler scindere nettamente le escursioni ideologiche di George dall'opera propriamente poetica. La volontà sopraffattrice penetra fin dentro le creazioni dalle intenzioni puramente liriche. La sproporzione tra l'intervento volitivo e l'apparenza della parola svincolata, non arbitraria, è così onnipresente che ne viene confermato il sospetto di Borchardt secondo il quale non c'è praticamente poesia di George in cui la violenza non si manifesti con effetti autodistruttivi. Questo poeta, che con un'insistenza prima sconosciuta in Germania pretese la perfezione della poesia e che, con una rigorosa critica del materiale linguistico ancora capace di far da supporto alla lirica dopo la decadenza della tradizione linguistica tedesca, ebbe influsso in quel senso come nessun altro, non ha personalmente lasciato praticamente nessuna poesia senza sbavature, con ciò naturalmente sollevando il problema se nella lirica tedesca una tale poesia sia riuscita a nessuno. Anche le celebri strofe «Es lacht in dem steigenden Jahr dir», dalla «Danze tristi» dell'*Anno dell'anima*, per le quali il giovane Lukács trovò la bella espressione che il canto si esegue anche l'accompagnamento, alla fine con le parole «Giuriamo di esser felici»², assoggettando alla volontà ciò che è sic et simpliciter involontario infierisce su ciò che precede.

Certamente George ha praticato in diverse maniere il gesto esoterico: dapprima quello d'un'esigenza estetica che escludeva chi, secondo le parole di George, non aveva capacità o voglia di capire un'opera di poesia come creazione; successivamente quello di un circolo di rinnovamento politico-culturale, informalmente raggruppato intorno alla sua figura e che pretendeva d'incarnare una Germania segreta. Ciononostante egli ha espresso perfettamente l'ideologia di gruppi quantitativamente rilevanti della borghesia reazionaria tedesca prima di Hitler. E vi contribuì precisamente il tono esoterico, quel narcisistico schermarsi che secondo Freud rende le figure politiche di duci efficaci a livello di psicologia di massa. È penoso un aristocratismo che pone se stesso, nato dal volere stilistico e che manifestamente manca di tradizione, sicurezza e gusto. Esso si annuncia rozzo e volgare già in quei versi del giovanile libro *Eliogabalo* in cui il tardo imperatore romano, che sulla scalea di marmo osserva il cadavere del fratello decapitato su suo comando, solo solleva leggermente il suo strascico purpureo³. Per quanto filistoide sia la scomposta indignazione sulle pose di George, essa tuttavia prende atto della presunzione di dignità che ci si

consente come un'uniforme di fantasia. In inglese c'è per cose del genere l'espressione intraducibile e insuperabile *self-styled*. Sotto questo aspetto si potrà legittimamente interpretare l'inclinazione di George, a suo tempo sbalorditiva, a rinunciare alle maiuscole e all'interpunzione, come mascheramento escogitato da quell'astuto poeta; straniata dalle minuscole, la pervicace banalità viene sottratta alla presa. Già Theodor Haecker scoprì che in George non mancano versi che, se fossero stampati normalmente, somiglierebbero fatalmente a quelli che si scrivono negli album degli ospiti; anche l'ultima poesia del *Nuovo regno*, così ultragravata, è di questa specie.

Tu snello e puro come una fiamma
tu come l'alba tenero e chiaro
tu ramo in fiore dell'alta pianta
tu come fonte segreto e piano
 sui prati al sole tu m'accompagni
mi abbrividisci nel fumo a sera
il mio cammino nell'ombra irradii
tu vento caldo tu fresca brezza
 tu il mio pensiero tu sei il mio ardore
io ti respiro con ogni soffio
io ti bevo con ogni sorso
io ti bacio con ogni odore
 tu ramo in fiore dell'alta pianta
tu come fonte segreto e piano
tu snello e puro come una fiamma
tu come l'alba tenero e chiaro⁴.

Col rischio di offendere dei fedeli sopravvissuti, questa poesia non la accoglierei nell'immaginaria edizione.

George è fatiscente lí dove cerca di esercitare la forza, spacciandosi per autentico e autorizzato. Ciò tuttavia permette quasi un capovolgimento: autentiche sono le poesie che si presentano come non autentiche, socialmente scoperte, isolate. In esse la cosa, il poetato, l'esperienza sublimata a forma, e il cosiddetto atteggiamento spirituale di George, si dissociano. A tale atteggiamento niente potrebbe essere piú brutalmente contrapposto della musica di Arnold Schönberg; ma le composizioni schönberghiane di testi di George, un grosso ciclo dal *Libro dei giardini pensili*, *Litania* e *Rapimento* dal *Settimo anello* e una traduzione da Dowson, sono congeniali.

Difficilmente lo sarebbero divenute se non aderissero a versi straordinari come la descrizione della bella aiuola o a quella poesia della caducità, di una tenerezza subliminale, con cui Schönberg chiamò in vita tutto un genere musicale, fino alle composizioni puntuali degli anni cinquanta:

Non parlar sempre
delle foglie
preda del vento
dello spaccarsi
delle mature melecotogne
dei passi
dei distruttori
nell'anno che finisce
del tremolare
delle libellule
al temporale
e delle luci
il cui barlume
cangia⁵.

Qui si agita in silenzio un'ultimissima violenza fatta al soggetto poetico; perciò la poesia è pura di ogni violenza e un giorno splenderà di nuovo. Tanto incomprensibile quanto caratteristica della stregoneria sotto il cui segno è la tradizione che George presunse di fondare è la sua reazione all'esecuzione che, secondo quanto si dice, un musicista suo amico gli fece dei *Lieder* di Schönberg sui *Giardini pensili*. Pare che in sostanza abbia detto: «Ma questo è superato». Se il racconto è vero, allora egli si sarebbe servito di un *topos* della reazione tedesca contro la cultura attenendosi al quale ciò che si offre come troppo esposto, troppo progredito, troppo pericoloso, non viene apertamente rifiutato a causa di quella qualità. Invece, manovrando strategicamente, si occupa la posizione da cui si decide che quel che è rimasto indietro è più progredito e lo stadio che con pronto zelo si accusa di problematicità è superato. Tutto quanto l'esercizio d'arte della *Jugendbewegung* ha riblateralato questo atteggiamento. George chiuse gli occhi sul fatto che quel che gli pareva morbido e decadente era anche in lui ciò che reggeva meglio. L'eredità lirica di Nietzsche si dimostrò non più all'altezza di una tensione dialettica che il filosofo ancora reggeva. Se qualcosa di George sopravvive, questo è proprio il livello che egli rinnegò a

partire dalla *Morte di Massimino*, con le ciance sulla lirica corale e con una mania della lega dietro cui è in agguato la collettività nazionale.

Ma nonostante le cicatrici non poco è ancora in fiore della produzione lirica in senso stretto. L'ornamentalismo verboso, che tanto irrita in Rilke, l'impulso a lasciarsi andare senza resistenze al verso e alla rima, la riflessione di George li ha ampiamente contenuti. Molte cose sono pure di aggiunte ornamentali, prima che anche solo si pensasse alla *Sachlichkeit*. La forza di condensazione e concentrazione è il felice correlato di quel che è antiartistico nel volere artistico di George; Borchardt ha esattamente riconosciuto in quella capacità la sua più stretta peculiarità. I versi migliori economizzano molto ciò in cui l'io si sa portato da un linguaggio collettivo che esso pur contiene in sé e ai cui suoni, stando essa già per scomparire, tende l'orecchio. Giustamente varie delle sue più alte poesie sono intessute di innervazioni storiche. Eccone una dall'*Anno dell'anima*:

Veniste al focolare
dove ogni vampa smoriva
lume in terra fluiva
solo dalla luna esangue.

Tuffaste nelle ceneri
voi le pallide dita
in ansia smarrita –
se una favilla baleni!

Ma il lume lunare
confortando v'incuora:
lasciate il focolare
è tarda già l'ora⁶.

Senza allegorie la poesia si risolve nella situazione sensoriale. Non si distillano significati di pensiero. Cionondimeno il verso «Es ist worden spät» (è tarda già l'ora), compresso fino al silenzio, memorizza il senso di un'epoca che proibisce già il canto che ancora ne tratta. L'apologetica di Gundolf ha parlato di formule magiche. A volte la forzata oscurità del bisbigliante mistagogo si priva artigianalmente di ogni credibilità. A volte tuttavia in George, come per l'ultima volta e al modo che altri dànno solo a intendere, parla realmente la lingua stessa. Allora essa si lascia indietro il significato tangibile, penetrando profondamente in un regno ermetico che solo molto tempo dopo la morte di George si aprì pienamente all'arte. Le poesie

supraindividuali di George non sono i cori parlati, bensí quasi sempre le poesie oscurate. George seduce ad accogliere in un'antologia, sul modello certamente discutibile di Borchardt, non soltanto intere poesie ma qua e là anche singoli versi. La malinconia di colui cui un fiducioso calore di stalla si compiacque di rimproverare freddezza, trova un'espressione di svuotamento piú disperata di quanto non sia mai stata un'espressione sonora: «Ora di nuovo sollevo i miei occhi vuoti | e nella vuota notte le vuote mani»⁷. E poi la sua scala contiene gradazioni coloristiche pari solo a quelle della musica occidentale coeva, per esempio i *Jeux d'eau* di Ravel: «Le vespe con le scaglie d'oro e verdi | sono volate via dal chiuso calice | noi facciamo con la barca un ampio cerchio | intorno a gruppi di isole dalle bronzee, brune foglie»⁸. La Francia ha arrecato a George un estro latino, una svelta grazia che di per sé, con la sua semplice esistenza, spazzò via l'aria borghesemente casereccia della cosiddetta lirica tedesca di sensazioni della fine dell'Ottocento. Questo nuovo livello linguistico restò canonico anche per generazioni cui i modelli georghiani non sono proprio piú presenti. «Ci si manifesterà mai la felicità | se la notte seducente e lucida di stelle ora | nel verde prato del giardino non la spia. | se tutta la variopinta messe dei fiori | se il vento torrido non la tradisce?»⁹. Con uno slancio aereo, musicalmente erotico, egli acquisí alla lirica tedesca una traccia di utopismo, al di là dell'animus retrospettivo di George; quella traccia oggi è sepolta:

Ditemi su che sentiero
oggi ella passerà –
che dalla piú ricca cassa
possa portarle sete delicate
le colga rose e viole
e poggi la mia guancia
sgabello ai suoi piedi¹⁰.

Il darsi in mano agli altri è inconciliabile col nazionalismo nobiliare cui George si abbandonò dopo la cesura del *Tappeto*. Fra l'altro le piú appassionate poesie d'amore di questo misogino possono essere destinate soltanto a immagini di donne; in maniera simile Proust è stato affascinato dalla imago della giovane fanciulla. Forse è consentito speculare che il cadere di George nella positività spasmodicamente nazionale discende dall'aver egli represso in sé l'impulso all'altro sesso e con ciò sic et simpliciter all'altro e si accontentò endogamicamente di quel che gli era uguale, come lo era la voce

dell'infelice angelo dell'introduzione.

Le incommensurabili novità che la lirica di George acquisì per quella tedesca sono inseparabili dal suo essere permeato di lirica francese. Propriamente egli è stato il primo a renderle giustizia in un paese in cui ci si era messi in testa, ed è così spesso ancora oggi, di aver preso in appalto la lirica in quanto natura e di potersi permettere di ritener di poco conto la lirica francese, come un cespuglio tagliato. E alcune delle sue traduzioni appartengono effettivamente alla sua produzione di livello più significativo, non semplicemente per il lavoro virtuosistico di traduzione ma come creazioni tedesche, proprio in virtù del calarsi letteralmente nell'altra lingua. Il lavoro tecnico della lirica di George – ed egli è stato il primo nella lirica tedesca a portare agli onori il concetto di tecnica – nella singola poesia è quasi sempre al tempo stesso lavoro sulla lingua in quanto tale. Ciò più che tutto il resto rende difficile prendere una posizione nei suoi confronti. È stato bollato come artista dell'*art pour l'art* ma l'ideale supremo per lui non era affatto la singola opera d'arte bensì, passando attraverso questa, lo era la lingua: egli voleva niente meno che cambiarla. In questo è erede di Hölderlin, di cui egli e la sua scuola scoprirono il livello eccezionale. A favore delle violenze nella singola poesia c'è da addurre che esse discendono da quel lavoro sulla lingua, come se il suo ingegno avesse danneggiato e magari sacrificato le proprie creazioni a vantaggio di quella; la sua parca produzione degli ultimi anni ne è un indizio. Quel suo impulso non si afferma in nessun dove tanto quanto nelle traduzioni. Di esse, prendendo occasione da Baudelaire, egli disse che devono «la loro nascita non al desiderio di introdurre un autore di paese straniero, ma all'originale, pura gioia di crear forme»¹¹. Se il poeta, stando ancora alle sue parole, voleva meno imitare fedelmente che creare un monumento tedesco, la traduzione lo divenne unicamente grazie all'illimitata alienazione, elettivamente affine a quella erotica. In Verlaine si legge: «C'est bien la pire peine | de ne savoir pourquoi, | sans amour et sans haine, | mon coeur a tant de peine!» George traduce: «Das sind die ärgsten peinen: | Nicht zu wissen warum... | Liebe keine – hass keinen – | Mein Herz hat solche peinen»¹². Questa veramente non è più imitazione. Con la parola straniera *peinen* per *peine* la propria lingua viene ampliata mediante l'altra, come Benjamin richiede al traduttore. Un'antologia umanamente degna di George dovrebbe comprendere traduzioni del genere; esse non hanno più trovato l'eguale. Eccone, a prova, delle strofe dalla

tremenda poesia di Baudelaire sulle *Petites vieilles* dai *Tableaux parisiens*: «Sie trippeln ähnlich wie die Polichinellen. | Sie schleppen sich wie verwundete tiere fort | Und ohne zu wollen tanzen sie – arme schellen | Daran sich ständig ein dämon hängt! so verdorrt | Sie auch sind: ihre stechenden augen bestricken | Und glitzern wie ruhende wasserhöhlen bei nacht | Und sind wie die eines mädchens mit göttlichen blicken | Das alles bestaunt und zu allem erglänzenden lacht»¹³. In cotali versi, come in quelli sulla *servante au grand cœur* – George ne traduce l’apostrofe semplicemente con «Die treue Magd» – passando attraverso il principio di stilizzazione del francese come datore di forma, si lascia passare una dimensione sociale con cui nella propria produzione George si figurava di macchiarsi. Essi danno alla sua opera un’umanità che le sue proclamazioni etiche smentiscono.

La qualità delle traduzioni di George è in molte cose superiore alla sua piú pretenziosa produzione. Non si riesce a scacciare il pensiero che quel che di George dura non è quel che ostinatamente anticipa la propria durata ma quel che si presenta come effimero; non quel che gli pareva il nucleo ma ciò che è marginale e che manifestamente imbarazzava i suoi fedeli. Ciò va inteso anche in senso cronologico, come difesa dell’opera giovanile di George, sotto piú aspetti ancora ingenua e che si pone compiti eccessivi. Qui la pretesa imperiale si manifesta nuda e indifesa come semplice immagine di desiderio del poeta dal dolore cosmicheggiante: e questo concilia con essa. Benjamin ha per primo inquadrato l’opera poetica di George nello stile floreale, cosí manifesto nella decorazione grafica che ne ha fatto Lechter. Le opere successive, sia l’artificiosa semplicità dell’*Anno dell’anima*, sia il pathos preespressionistico del *Settimo anello*, vollero occultare quest’elemento stilfloreale, ma esso si afferma fino all’ultimo verso. La nuova esigenza di bellezza, celebrata dalla prefazione agli *Inni*, non era che quella dello stile floreale, l’esigenza di una bellezza che quasi mettesse radici aeree, essa stessa posta liberamente dal soggetto e che contribuisse a configurare anche la propria impotenza. Stranamente imprecisata nella sostanza, essa ha un po’ del punto cieco. La lirica di George fu quella dell’ornamento inventato, di un’impossibilità; ma fu piú che semplicemente ornamentale nella costrizione a inventar l’ornamento, e invece espressione di un bisogno tanto critico quanto disperato. Lí dove George si abbandona senza riserve, senza arrangiamenti statuari e consonantemente allo stile floreale, alla caducità del momento suo e di quello storico, ebbe sorte felice. A una

poesia dei *Pellegrinaggi* si potrebbe facilmente rinfacciare il patrimonio di requisiti neoromantici:

Nessun passo nessun suono anima il giardino sull'isola
esso giace come il palazzo nel sonno fatato
nessuna guardia issa i nobili stendardi
fuggito è il principe il prete e il conte.

Dal fiume infatti esalano maligni miasmi
un fuoco cade . un fuoco s'innalza
ed arti vizze intorno agli ornamenti erbosi
un grigio velo si stende sui colori.

Ma lo straniero trema nell'attesa
risale il sentiero lungo la siepe di tassi...
Non brilla un collare di velluto blu
un'infantile scarpa di marocchino?¹⁴.

Con vicinanza quasi dolorosa gli ultimi versi di questa poesia citano la sensazione in cui si scarica questo mondo di immagini. Così forse arrossivamo a quindici anni se per caso veniva pronunciato il nome della fanciulla di cui eravamo accesi. Anche nell'*Anno dell'anima* si è insinuato un verso che vuol tradire il nome, un nome preziosisticamente ricercato e che cionondimeno ha l'apparenza di un'estrema necessità collettiva: «Lungi le lacrime da Lilia il bimbo?»¹⁵. Il fragilissimo come fortissimo: questa formula non sarebbe la più sbagliata per indicare lo stile floreale. La forza di condensazione lirica propria di George le era affine; da essa scaturisce oggi ancora l'inappagata nostalgia intesa dallo stile floreale, che già la descriveva come inappagabile. In questo spirito George nella terza e ultima poesia dei *Viaggi andati*, nella seconda delle quali balena il fantasma del «collare di velluto blu» e dell'«infantile scarpa di marocchino», ha inserito un'immagine di una tecnica che di solito ha considerato tabù, l'immagine della ferrovia: «Sfrecciamo su bianche steppe. | rapido scomparve il dolore dell'addio. | veloci le ruote ci portano via | incontro alla primavera!»¹⁶. Il treno che corre e lo «straordinario mondo delle piante» con cui chiude la poesia: sono il crittogramma dell'impulso a ricavare un mondo del tutto vegetale da uno del tutto artificiale, la natura da ciò che è assolutamente fabbricato, lontano dalla natura.

Il gesto allontanante, che secondo l'intenzione tocca anche alla più prossima di queste poesie, sembra separare categoricamente dalla prosa il

poeta George. È noto il bando che la sua scuola diede al romanzo. Ma chi in George riflette sui fenomeni marginali non trascurerà il volume di prose da lui edito sotto il titolo esiodico *Le opere e i giorni*. Lì è riprodotta una serie di sogni – li si vorrebbe chiamare protocolli di sogni cui si è data una forma completa – che non dovrebbero mancare in un’edizione che si legittimi col sottrarre l’immagine di George a quella ufficiale. Sono sogni quanto mai bui, incommensurabili con la figura apollinicamente quieta che poi il dogma del poeta celebrò: sono visioni di decadenza nelle quali momenti mitici e momenti moderni entrano in costellazione, come a volte in Proust e poi nel surrealismo. In uno si legge: «La nostra barca sprofondava e si rialzava gemendo in mezzo al mare, nel diluvio della tempesta. Io ero al timone lo tenevo spasmodicamente i denti erano confitti nel labbro inferiore e la mia volontà combatteva contro il temporale. Così resistemmo per un po’ silenziosi nel pazzesco fragore. Ma poi il gelo intorpidì le mie dita la mia volontà si paralizzò ed io lasciai il timone. La barca sprofondò e le onde le si richiusero sopra e noi morremo tutti»¹⁷. Un altro, *Fine del tempo*, che a livello immediato è un presentimento di una catastrofe cosmica, conclude: «Da giorni non era spuntato il sole venti gelidi spazzavano la terra il cui seno ribolliva. L’ultimo treno parte ora verso la montagna. Fioche le luci brillano nel nero mattino. I pochi passeggeri si guardano fissi tremano muti. L’ultimo urto si ha già forse prima ancora dell’arrivo in montagna»¹⁸. Ma il più significativo è l’ultimo, *La testa parlante*: «Mi avevano dato una maschera d’argilla e appesa alla parete della mia camera. Invitai gli amici perché vedessero come facevo parlare la testa. Con voce udibile le dissi di pronunciare il nome di colui che indicavo e poiché taceva cercai di aprirle le labbra con le dita. A voce alta ed estremamente teso ripetei l’ordine indicando un altro. Allora disse il nome. Esterrefatti lasciammo tutti la stanza e sapevo che non ci avrei mai più messo piede»¹⁹. La violenza che ancora una volta costringe a parlare, la sua vittoria e l’orrore smisurato procacciato dalla vittoria stessa in quanto autodistruggentesi: questa è la figura enigmatica di George. E finché non sarà risolta nessuno troverà parole su di lui. La maschera proviene da quel Messico in cui il giovane poeta voleva fuggire quando la sua vita era giunta a un viluppo inestricabile.

NOTE

¹ S. GEORGE, *Werke*, 2 voll., a cura di R. Boehringer, Düsseldorf e München 1968², vol. I, p. 196 (*Der Teppich des Lebens und die Lieder von Traum und Tod*). [Laddove esistente si è utilizzata la traduzione di L. Traverso: s. GEORGE, *Poesie*, Cederna, Milano 1948²].

² GEORGE, *Werke* cit., vol. I, p. 153.

³ Cfr. *ibid.*, p. 50 («O mutter meiner mutter und Erlauchte»).

⁴ *Ibid.*, p. 469 [trad. it. cit., p. 227].

⁵ *Ibid.*, p. 109 (Die Bücher der Hirten- und Preisgedichte, der Sagen und Sänge und der hängenden Gärten).

⁶ *Ibid.*, p. 165 [trad. it. cit., p. 113].

⁷ *Ibid.*, p. 129 (Das Jahr der Seele, «Die blume die ich mir am fenster hege»).

⁸ *Ibid.*, p. 124 (Das Jahr der Seele, «Nun säume nicht die gaben zu erhaschen»).

⁹ *Ibid.*, p. 131 (Das Jahr der Seele, «Der lüfte schaukeln wie von neuen dingen»).

¹⁰ *Ibid.*, p. 106 (Die Bücher der Hirten- und Preisgedichte, der Sagen und Sänge und der hängenden Gärten).

¹¹ *Ibid.*, vol. II, p. 233.

¹² *Ibid.*, vol. I, p. 411.

¹³ *Ibid.*, p. 306. [Ecco il testo di Baudelaire: «Ils trottent, tout pareils à des marionnettes; | se traînent, comme font les animaux blessés, | ou dansent, sans vouloir danser, pauvres sonnettes | où se pend un Démon sans pitié! Tout cassés || qu'ils sont, ils ont des yeux perçants comme une vrille, | luisants comme ces trous où l'eau dort dans la nuit; | ils ont les yeux divins de la petite fille | qui s'étonne et qui rit à tout ce qui reluit» (*Œuvres complètes*, Gallimard, Paris 1961, p. 85)].

¹⁴ GEORGE, *Werke* cit., vol. I, p. 39.

¹⁵ *Ibid.*, p. 152 («Des erntemondes ungestüme flammen»).

¹⁶ *Ibid.*, p. 39 (Hymnen Pilgerfahrten Algabal).

¹⁷ *Ibid.*, p. 489 («Die Barke»).

¹⁸ *Ibid.*, p. 489.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 490 sg.

È serena l'arte?

1.

Le parole «Seria è la vita, serena è l'arte» concludono il prologo al *Wallenstein* di Schiller. Esse imitano una locuzione dei *Tristia* di Ovidio: «Vita verecunda est, Musa iocosa mihi». Si può qui forse attribuire un'intenzione alla leggiadra astuzia dell'antico poeta. Egli, la cui vita era così serena da sembrare intollerabile all'*establishment* augusteo, forse occhieggiava ai suoi mecenati facendo regredire la sua allegria alla letterarietà dell'*Ars amandi* e facendo trasparire, tutto contrito, una seria condotta di vita come atteggiamento della sua persona. Quel che gli importava era esser graziato. Di tale astuzia latina il poeta di corte dell'idealismo tedesco non volle saper niente. La sua sentenza alza l'indice senza avere scopi. In tal modo diventa completamente ideologica, incorporata nel borghese tesoro di famiglia, citabile all'occasione. Infatti essa conferma la consolidata e popolare separazione di lavoro e tempo libero. Quel che risale al tormento di un lavoro prosaicamente non libero e a una repulsione nei suoi confronti, peraltro per niente ingiustificata, si ritiene una legge eterna della separazione netta delle due sfere. Nessuna va mescolata con l'altra. Proprio grazie al suo edificante carattere disimpegnato l'arte viene inserita e sottoposta alla vita borghese come completamento che la contraddice. Si può già intravedere la configurazione del tempo libero che poi ne sarebbe risultata. Essa è l'elisio in cui crescono le celesti rose che le donne devono intessere nella terrena vita, la quale è così orrenda. All'idealista si nasconde la possibilità che un giorno le cose possano cambiare realmente. Egli pensa all'effetto dell'arte. Nonostante tutta la nobiltà del gesto, egli anticipa segretamente quella situazione che nell'industria culturale prescrive l'arte come un'iniezione di vitamine per uomini d'affari stanchi. Hegel fu il primo che, stando appostato al passo dell'idealismo, protestò sia contro l'estetica dell'effetto, risalente al xviii secolo, Kant incluso, sia anche contro la ricordata opinione sull'arte, sostenendo che questa non è un giocattolo utile o piacevole alla Orazio.

2.

Tuttavia l'insulsaggine sulla serenità dell'arte ha il suo *quantum* di verità. Se per gli uomini essa non fosse una fonte di piacere, per quanto mediata, non avrebbe potuto conservarsi nella semplice esistenza, che essa contraddice e cui resiste. E ciò non le è per nulla esterno ma parte della sua stessa definizione. La formula kantiana della finalità senza scopi vi allude, pur se non cita la società. Il «senza scopi» dell'arte è il suo essere scampata alle coercizioni dell'autoconservazione. Essa incarna qualcosa come la libertà in mezzo all'illibertà. E il suo uscire, con la sua semplice esistenza, dalla signoria imperante, la associa a una promessa di felicità che in qualche modo esprime in prima persona con l'esprimere la disperazione. Anche sulle recite di Beckett il sipario si alza come sulla stanza natalizia. Invano l'arte, nello sforzo di liberarsi del proprio carattere di parvenza, si logora nel tentativo di spogliarsi di quel residuo di beatificazione in cui fiuta il tradimento, il passaggio al consenso. Sulla tesi della serenità dell'arte occorre molta precisione. Essa è valida per l'arte nel suo insieme, non per le singole opere. Queste possono mancare completamente di serenità, misurandole sull'orrore della realtà. Serenità nell'arte è, se così si vuole, il contrario di quel che facilmente si suppone: non il suo contenuto ma il suo atteggiamento, l'astrazione, il suo essere in generale arte e il suo albeggiare su ciò della cui violenza al tempo stesso rende testimonianza. Qui trova conferma il pensiero del filosofo Schiller che riconobbe la serenità dell'arte nella sua natura di gioco e non in quel che essa enuncia di spirituale anche al di là dell'idealismo. A priori, antecedentemente alle sue opere, l'arte è critica della serietà animalesca che la realtà infligge agli uomini. Col chiamare la sventura per nome l'arte crede di attenuarla. Questa è la sua serenità; e naturalmente è anche la sua serietà, come mutamento della coscienza di volta in volta sussistente.

3.

Ma l'arte, che come la conoscenza riceve tutto il suo materiale e in definitiva tutte le sue forme dalla realtà, e precisamente dalla realtà sociale, per trasformarle, si avviluppa così nelle sue inconciliabili contraddizioni. La

sua profondità si misura dalla sua capacità di sottolineare, attraverso la conciliazione che la sua legge formale fa delle contraddizioni, e anzi propriamente attraverso questa, la loro reale inconciliabilità. Nelle sue più remote mediazioni resta l'onda di tremore della contraddizione, come nel pianissimo estremo della musica il rintonare dell'orrido. Lì dove la superstizione culturale ne celebra l'armonia, come in Mozart, essa proclama la dissonanza nei confronti del dissonante e di questa dichiarazione fa la propria sostanza. Questa è la tristezza di Mozart. Solo attraverso la metamorfosi di ciò che nondimeno viene conservato negativamente, del contraddittorio, l'arte compie quel che viene calunniato non appena la si trasfiguri in un essere posto al di là dell'esistente, indipendente dal suo contrario. I tentativi di definire il pacchiano solitamente falliscono; non sarebbe tuttavia il peggiore quello che facesse dipendere il pacchiano dalla capacità di un prodotto artistico, sia pure insistendo sulla contrapposizione alla realtà, di plasmare la coscienza della contraddizione o dal suo ingannare in proposito. Sotto questo aspetto a qualsiasi opera d'arte va richiesta serietà. L'arte vibra fra questa e la serenità, essendo scampata alla realtà e nondimeno compenetrata da essa. Solo questa tensione costituisce l'arte.

4.

L'importanza del movimento contraddittorio di serenità e serietà nell'arte – della loro dialettica – forse si spiegherà con semplicità grazie a due distici di Hölderlin, che il poeta accostò, certo con intenzione. Il primo, intitolato *Sofocle*, suona: «Molti hanno cercato invano di dir con gioia la più grande gioia | qui essa parla finalmente a me, qui dentro la tristezza». La serenità del tragico non andrà ricercata nel contenuto mitico del suo teatro, forse nemmeno nella conciliazione che egli concede ai miti, bensì nel dirlo stesso, nell'esprimersi; queste due espressioni vengono apparentate con enfasi nei versi di Hölderlin. La felicità è nella lingua, che rinvia al di là del semplice esistente. – Il secondo distico è intitolato *Gli amici scherzosi*: «Sempre giocate e scherzate? Dovete? O amici, questo | mi ferisce il cuore, perché doverlo, lo devono solo i disperati». Dove l'arte vuol essere serena di propria iniziativa e così si acconcia a quell'uso al quale secondo Hölderlin niente di sacro più si adatta, viene livellata sul bisogno degli uomini e

tradisce il suo contenuto di verità. La sua prescritta allegria si inserisce nel meccanismo. Essa ripete autorevolmente agli uomini di seguire a sopportarlo, a stare al passo. Questa è la forma che assume la disperazione obiettiva. Se si prende il distico sufficientemente sul serio, esso condanna tutta la natura affermativa dell'arte. Da quei tempi l'affermazione, sotto l'imposizione dell'industria culturale, si è sviluppata a onnipresenza, lo scherzo a maschera ghignante della pubblicità sic et simpliciter.

5.

Infatti il rapporto di serietà e serenità dell'arte soggiace a una dinamica storica. Qualunque sia la cosa che in essa si possa chiamare serenità, si tratta di qualcosa che è nato, impensabile in opere arcaiche o in opere di collocazione teologica. La serenità delle opere d'arte presuppone qualcosa come la libertà cittadina, e non soltanto nella borghesia incipiente di Boccaccio, Chaucer, Rabelais, Don Chisciotte, ma già sotto specie di quel che epoche successive chiamarono classico e da cui l'arcaismo si separa. Ciò con cui l'arte si sottrae al buio e al vicolo cieco del mito è essenzialmente processo, non una scelta tra serietà e serenità, che ne sia invariabilmente alla base. Nella serenità dell'arte la soggettività si rende consapevole e cosciente di sé. Attraverso la serenità si ritira dall'intrico, pervenendo a se stessa. La serenità ha un po' della libera circolazione borghese, ma con ciò va naturalmente a finire nella fatalità storica della borghesia. Quel che era comico una volta, si ottunde irrecuperabilmente; la comicità posteriore si è deturpata a diletto rumorosamente conformista. Alla fine diventa insopportabile. Dopo di che, chi potrebbe ancora ridere di Don Chisciotte e del sadico scherno di chi fallisce rispetto al principio borghese della realtà? Addirittura quel che dovrebbe esser comico nelle commedie di Aristofane, geniali oggi come ieri, è diventato un enigma, l'eguaglianza di grossolanità e comicità è esperibile ancora soltanto in provincia. Quanto più radicalmente la società è rimasta in debito di quella conciliazione che lo spirito borghese prometteva come illuminazione del mito, tanto più irresistibilmente la comicità viene trascinata nell'orco e il riso, che una volta fu immagine di umanità, diventa ricaduta nell'inumanità.

Da quando l'arte è stata presa per la cavezza dall'industria culturale e si allinea fra i beni di consumo, la sua serenità è sintetica, falsa, stregata. Nessuna serenità è conciliabile con l'arbitraria imposizione al cliente. Il rapporto pacificato della serenità con la natura esclude ciò che questa manipola e calcola. La distinzione che la lingua fa tra battuta e freddura ne rende conto in maniera precisa. Lì dove oggi la serenità si mostra è deformata perché comandata, fino all'infausto «eppure» di quella tragicità che si consola sostenendo che la vita è fatta così. L'arte, che non è più affatto possibile se non riflessa, deve da sé rinunciare alla serenità. Ve la costringono innanzitutto gli avvenimenti più recenti. Il dire che dopo Auschwitz non si possono più scrivere poesie non ha validità assoluta, è però certo che dopo Auschwitz, poiché esso è stato possibile e resta possibile per un tempo imprevedibile, non ci si può più immaginare un'arte serena. Essa degenera obiettivamente in cinismo, per quanto prenda in prestito la bontà dell'umano comprendere. Del resto l'impossibilità della grande poesia è stata avvertita, per la prima volta da Baudelaire, quasi un secolo prima della catastrofe europea, poi anche da Nietzsche e dalla scuola di George con la sua rinuncia all'umorismo. Questo si è trasferito nella parodia polemica. Lì esso trova temporaneamente riparo finché resta inconciliabile, senza riguardo al concetto di conciliazione, che una volta si aggrappava al concetto di umorismo. La figura polemica assunta dall'umorismo è poi a poco a poco diventata altrettanto problematica. Essa non può più contare su gente che la capisca e la polemica non può sparare a vuoto, ammesso che lo possa una qualsiasi forma artistica. Alcuni anni fa c'è stato un dibattito sulla liceità di rappresentare il fascismo in maniera comica o parodistica senza oltraggiare le vittime. È indisconoscibile il ridicolo, il guittesco, il subalterno, l'affinità elettiva di Hitler e dei suoi col giornalismo da grancassa e coi soffioni di polizia. Ma non c'è niente da ridere. La sanguinosa realtà non era di uno spirito o di un non spirito di cui lo spirito possa farsi beffe. Erano ancora tempi felici, con angoletti riparati e sciatterie in mezzo al sistema dell'orrore, quando Hašek scriveva *Švejk*. Ma le commedie sul fascismo si sono fatte complici di quella folle abitudine di pensiero che lo ritiene battuto in anticipo perché si dice che i battaglioni della storia del mondo, più forti, gli stanno contro. Meno che a tutti, assumere la posizione del vincitore si addice ai

nemici dei fascisti perché hanno il dovere di non essere in niente uguali a coloro che si trincerano in quella posizione. Le forze storiche che hanno prodotto l'orrore derivano dalla struttura della società in sé. Non sono forze superficiali e sono troppo potenti, così che non compete a nessuno di trattarle come se avesse alle spalle la storia del mondo e come se i duci fossero effettivamente i clowns le cui scempiaggini divennero solo in un secondo tempo simili ai loro discorsi da assassini.

7.

Ma poiché il momento della serenità consiste nella libertà dell'arte dalla semplice esistenza, libertà conservata ancora dalle opere disperate, anzi da esse conservata sul serio, storicamente il momento di serenità o di comicità non viene da esse semplicemente espunto. Esso sopravvive nella loro autocritica, come comicità della comicità. Gli elementi di insensatezza e storditezza artistica, che nelle opere d'arte radicali del presente irritano tanto i positivi, non sono tanto regressione dell'arte a uno stadio infantile quanto il suo comico giudizio sul comico. Il lavoro chiave di Wedekind contro l'editore del *Simplizissimus* ha per sottotitolo: *La satira della satira*. Cose affini contiene Kafka, nella cui prosa d'urto vari suoi interpreti, anche Thomas Mann, avvertirono l'umorismo, mentre il suo rapporto con Hašek viene indagato da autori slovacchi. La categoria del tragico poi si affida completamente al riso nel caso dei lavori teatrali di Beckett, al modo stesso in cui essi liquidano ogni umorismo consenziente. Essi testimoniano di uno stadio della coscienza che non ammette più nel suo complesso l'alternativa serietà-serenità e nemmeno la miscela del tragicomico. La tragicità si disfa in virtù della manifesta nullità delle pretese della soggettività che dovrebbe far la tragica. Invece del riso subentra il pianto senza lacrime, prosciugato. Il lamento è diventato lamento di occhi cavi, vuoti. Nei lavori di Beckett l'umorismo viene salvato perché essi contagiano col riso sulla risibilità del ridere e sulla disperazione. Questo processo si lega a quello della riduzione artistica, una via verso il minimo esistenziale quale minimo di esistenza rimasto. Questo minimo sconta la catastrofe storica, forse per sopravvivere.

8.

Nell'arte contemporanea si delinea un estinguersi dell'alternativa di serenità e arte, di tragicità e comicità, quasi di vita e di morte. In tal modo l'arte nega tutto quanto il suo passato, certo perché l'usata alternativa esprime una situazione scissa tra la felicità della vita che prosegue e la sciagura. L'arte, al di là della serenità e della serietà, può essere tanto cifra di conciliazione quanto di orrore, in forza del completo disincanto del mondo. Tale arte corrisponde tanto alla nausea per l'onnipresenza della pubblicità, aperta e mascherata, a favore dell'esistenza, quanto alla riluttanza al coturno, che con l'eccesso del dolore prende di nuovo partito per la sua immutabilità. Se l'arte non è più serena, nemmeno è più del tutto seria, rispetto al recentissimo passato. Nasce il dubbio se sia mai stata tanto seria quanto la cultura cerca di persuadere gli uomini. Non le è più lecito, come invece alla poesia di Hölderlin, che si sentiva tutt'una con lo spirito del mondo, equiparare il dire la tristezza alla massima gioia. Il contenuto di verità della gioia sembra essere diventato inaccessibile. Ne discende che i generi si sfrangiano, che il gesto tragico sembra comico e la comicità appare desolata. La tragicità imputridisce perché avanza pretese sul senso positivo della negatività, quel senso che la filosofia chiamò negazione positiva. Esso non è riscattabile. L'arte che si addentra nell'ignoto, l'unica ancora possibile, non è né serena né seria; ma il tertium è precluso come se fosse immesso nel nulla le cui figure le opere d'arte progredite descrivono.

Appunti su Kafka¹

Per Gretel

Si Dieu le Père a créé les choses en les nommant, c'est en leur ôtant leur nom, ou en leur donnant un autre que l'artiste les recrée.

MARCEL PROUST

1.

La popolarità di Kafka, il compiacimento dello spiacevole che lo degrada a ufficio informazioni sulla situazione dell'uomo, a seconda dei casi eterna o attuale, e che, con disinvolta saccenteria, liquida, appunto, lo scandalo a cui l'opera mira, rende estremamente restii a collaborare allineando alle opinioni correnti un'altra opinione, sia pure eterodossa. Ma proprio la falsa fama, la nefasta variante di quell'oblio che Kafka auspicava per sé con estrema serietà, costringe all'insistenza di fronte all'enigma. Poco di ciò che è stato scritto su di lui conta; il più è esistenzialismo. Si inserisce Kafka in una corrente di pensiero precostituita, invece di insistere su ciò che rende difficile l'inserimento, su ciò che, precisamente per questa ragione, esige un'interpretazione. Come se fosse stato necessario il lavoro di Sisifo di Kafka, come se si spiegasse il risucchio da Maelstrom esercitato dalla sua opera, se questa non volesse dire altro se non che per l'uomo s'è perduta la salvezza, si è sbarrata la via verso l'assoluto, che la sua vita è oscura, confusa o, come si dice oggi, calata nel nulla, e che non gli resta altro da fare se non badare, modestamente e senza molta speranza, alle incombenze più immediate e integrarsi in una comunità che aspetta precisamente questo, quella comunità che Kafka non avrebbe avuto bisogno di urtare se in queste cose fosse stato d'accordo con essa. Se le interpretazioni di questo tipo vengono spiegate dicendo che Kafka, certo, non ha espresso questo in parole così povere, ma, in quanto artista, si è applicato a renderlo con un simbolismo realistico, questo argomento palesa l'insufficienza delle formule, non molto di più. Perché una rappresentazione o è realistica o è simbolica; indipendentemente dalla densità con cui i simboli possono essere connessi, il

loro peso specifico di realtà non toglie nulla al loro carattere di simboli. Certamente, la *Pandora* di Goethe non è da meno, quanto a figurazione sensibile, di un romanzo di Kafka, e tuttavia non si può dubitare della simbolicità del frammento, anche se la forza dei simboli, per esempio di quello di Elpore, che incarna la speranza, può andare molto al di là dell'intento immediato. Se il concetto di simbolo in estetica, concetto in generale alquanto insoddisfacente, deve significare qualcosa di plausibile, questo qualche cosa sarà semplicemente che i singoli momenti dell'opera d'arte, in forza della loro connessione, rimandano al di là di se stessi: che la loro totalità trapassa senza iati in un significato. Ma nulla si adatta di meno a Kafka. Perfino in opere come quella di Goethe, che gioca così profondamente con momenti allegorici, questi, in virtù del contesto in cui vengono a trovarsi, cedono il loro significato all'impeto del tutto. Ma in Kafka tutto è duro, determinato, staccato il più possibile; come nei romanzi di avventura, secondo quella massima che James Fenimore Cooper premise al *Corsaro rosso*: «La vera età dell'oro della letteratura non può sorgere fino a che le opere non saranno precise come un libro di bordo quanto alla stampa – e ruvide come il rapporto di una sentinella quanto al loro contenuto». Da nessuna parte, in Kafka traluce l'aura dell'idea infinita, da nessuna parte si dischiude l'orizzonte. Ogni proposizione è letterale, ogni proposizione è significativa. Le due cose non sono fuse, come vorrebbe il simbolo, bensì separate da un abisso, e da questo abisso barbaglia il crudo raggio della fascinazione. La prosa di Kafka, nonostante la protesta del suo amico, tiene per i proscritti anche in questo: che persegue l'allegoria piuttosto che il simbolo. Benjamin l'ha giustamente definita parabola. Essa non si esprime mediante l'espressione, bensì mediante il rifiuto di quest'ultima, un'interruzione. Si tratta di parabole di cui è stata sottratta la chiave; anche colui che cercasse di trasformare in chiave proprio questa circostanza, verrebbe indotto in errore, perché confonderebbe la tesi astratta dell'opera di Kafka, l'oscurità dell'esistenza, col suo contenuto sostanziale. Ogni proposizione dice: interpretami, ma nessuna tollera l'interpretazione. Ciascuna, insieme con la reazione «È così», impone la domanda: «Com'è che lo so già?»; il *déjà vu* viene spiegato in permanenza. Attraverso la violenza con cui Kafka esige l'interpretazione, egli abolisce la distanza estetica. Egli attribuisce al preteso spettatore disinteressato di una volta sforzi disperati, lo aggredisce e gli suggerisce che da una giusta comprensione dipende molto di

piú che non il suo equilibrio spirituale: ne dipende la vita oppure la morte. Tra i presupposti di Kafka, quello per cui il rapporto contemplativo tra il testo e il lettore è radicalmente turbato non è certo il meno importante. I suoi testi implicano che tra essi e la loro vittima non sussista una distanza stabile, e che essi investano la dimensione affettiva del lettore a un punto tale che questi tema che il raccontato si avventi su di lui, come le locomotive sul pubblico nei recenti film tridimensionali. Questa aggressiva vicinanza fisica mette fuori gioco l'abitudine del lettore a identificarsi coi personaggi dei romanzi. Riguardo a questo principio, il Surrealismo può con ragione richiamarsi a lui. Egli è una Turandot fatta scrittura. Chi se ne accorge e non preferisce battersela, deve offrire la propria testa o meglio deve cercare di sfondare con la testa la parete, col pericolo che il risultato non sia migliore di quello ottenuto dai predecessori. Invece che spaventare, come nella favola, il loro destino accentua l'attrattiva. Fintanto che non si trova la parola, il lettore rimane colpevole.

2.

Piú facilmente che per un altro, di Kafka si può dire che non il *verum*, bensí il *falsum* è *index sui*. Alla diffusione del falso tuttavia ha in certo modo contribuito lui stesso. I due grandi romanzi, *Das Schloss* [Il castello] e *Der Prozess* [Il processo], sembrano recare scritti in fronte, se non nei particolari almeno nelle linee generali, filosofemi, i quali, nonostante la loro densità concettuale non smentiscono minimamente il titolo *Betrachtungen über Sünde, Leid, Hoffnung und den wahren Weg* [Considerazioni sopra il peccato, il dolore, la speranza e la retta via] che è stato attribuito a uno scartafaccio di pensieri kafkiani. Tuttavia il contenuto di questi pensieri non è canonico per la poesia. L'artista non è tenuto a comprendere la propria opera, e ci sono ottime ragioni per dubitare che Kafka fosse in grado di farlo. In ogni modo, i suoi aforismi non raggiungono quasi mai il livello dei brani e degli episodi piú enigmatici quali *Die Sorge des Hausvaters* [Il cruccio del padre di famiglia] o *Der Kübelreiter* [Il Cavaliere del secchio]. Le composizioni di Kafka si guardavano ben dal cadere nel micidiale errore dell'artista, dal ritenere cioè che il contenuto metafisico di un'opera sia costituito dalla filosofia che l'autore vi immette. Se cosí fosse, l'opera sarebbe nata morta: si

esaurirebbe in quello che dice e non conoscerebbe un dispiegamento nel tempo. Una prima regola per evitare un trapasso immediato al significato troppo ovvio, già inteso dall'opera, potrebbe essere questa: prendere tutto alla lettera, non sovrapporre al testo concetti dall'alto. L'autorità di Kafka è l'autorità dei testi. Soltanto la fedeltà alla lettera, e non la comprensione con fini già prefissati, potrà prima o poi aiutare. In un'opera letteraria che costantemente si oscura e smentisce, ogni enunciato determinato fa da contrappeso alla clausola generale dell'indeterminatezza. Kafka ha cercato di sabotare questa regola quando fa dire a un certo punto che le comunicazioni provenienti dal castello non vanno prese «alla lettera». Parimenti, se non si vuol rinunciare a qualsiasi punto di appoggio, bisogna tener sempre presente che all'inizio di *Der Prozess* si dice che qualcuno doveva aver calunniato Josef K., «perché senza che avesse fatto nulla di male, una bella mattina lo arrestarono». Né va trascurato il fatto che, all'inizio di *Das Schloss*, K. domanda: «In che villaggio mi sono smarrito? C'è un Castello qui?» e che quindi è impossibile che sia stato chiamato. Inoltre egli non sa nulla di quel Conte West-West, il cui nome viene citato una sola volta, che viene ricordato sempre più raramente e poi per nulla, come, in una parabola di Kafka, Prometeo diventa tutt'uno con la roccia a cui è incatenato, e poi viene dimenticato. Ma il principio della puntualità letterale, certo un ricordo dell'esegesi del Pentateuco nella tradizione ebraica, trova i suoi punti di appoggio in vari passi kafkiani. Talora le parole, specie le metafore, si staccano dal contesto e acquistano un'esistenza propria. Josef K. muore «come un cane», e Kafka riferisce le indagini di un cane. Talora la puntualità letterale si spinge sino alla freddura associativa. Nella storia della famiglia di Barnaba, in *Das Schloss*, del funzionario Sortini si dice ad esempio che durante la festa della società dei pompieri è rimasto «accanto alla pompa». La banale locuzione chiamata ad esprimere la fedeltà al dovere viene presa sul serio, la persona ligia al dovere rimane accanto alla pompa e insieme, come nei lapsus, si allude al brutale desiderio che induce il funzionario a scrivere l'infausta lettera ad Amalia² – Kafka, spregiatore della psicologia, è ricchissimo di intuizioni psicologiche, per esempio quella della relazione tra carattere istintivo e carattere represso. – Il principio della puntualità letterale, senza il cui criterio il polisignificante si dissolverebbe fatalmente in indifferente, vieta il tentativo assai frequente di unificare nella concezione di Kafka l'urgenza di profondità con una sorta di disimpegno. Con ragione,

Cocteau ha attirato l'attenzione sul fatto che introdurre il sorprendente sotto forma di sogno, vuol dire togliergli il pungiglione. Per impedire questo abuso, lo stesso Kafka ha interrotto *Der Prozess* a una svolta decisiva con un sogno – quel brano tremendo come pochi fu da lui pubblicato nel *Landarzt* [Il medico di campagna] – ribadendo attraverso il contrasto con questo sogno il carattere di realtà di tutto il resto, fosse anche la realtà onirica cui rimandano talora passi di *Das Schloss* e di *Amerika* [America], così tormentati e complicati che il lettore ha di che temere di non poterne emergere mai più. Kafka prende i sogni alla lettera ed è questo uno tra gli elementi più efficaci che provocano lo choc. Viene eliminato tutto ciò che potrebbe scostarsi dal sogno e dalla sua logica prelogica e proprio per questo risulta eliminato il sogno stesso. Non è lo spaventoso a provocare lo choc, bensì la sua ovvietà. L'agrimensore ha appena scacciato dalla sua camera alla locanda i fastidiosi aiutanti, che essi rientrano dalla finestra, senza che il romanzo, a parte la mera comunicazione, spenda una sola parola in merito; il protagonista è troppo stanco per scacciarli un'altra volta. Ma il lettore deve comportarsi con Kafka come Kafka con i sogni. Deve cioè insistere sui particolari incommensurabili, e impenetrabili, sui punti ciechi. Il fatto che le dita di Leni siano unite da una membrana o che gli esecutori abbiano l'aspetto di tenori, è più importante degli *excursus* sulla legge. Ciò riguarda insieme il modo di rappresentazione e il linguaggio. Spesso i gesti costituiscono un contrappunto alle parole: il prelinguistico, il preterintenzionale dà lo sgambetto alla polisignificanza, la quale, come malattia, ha corroso in Kafka ogni significazione. «“Ho letto la lettera, – disse K. – Sai che cosa contiene?” “No”, disse Barnaba; il suo sguardo pareva più eloquente delle sue parole. Forse per Barnaba K. interpretava tutto bene, mentre per i contadini interpretava tutto male, ma ad ogni modo la presenza del messo era benefica». Oppure: «“Or, – disse lei in tono conciliante, – c'era ben motivo di ridere. Lei aveva chiesto se conoscevo il signor Klammm, ed io sono...” – a questo punto ella si raddrizzò senza volerlo, e di nuovo posò su K. quello sguardo trionfante, che non aveva nessun rapporto con quel che stava dicendo – “sono la sua amica”». Oppure, nella scena della separazione di Frieda dall'agrimensore: «Frieda aveva appoggiato il capo alla spalla di K.; camminavano su e giù tenendosi allacciati, in silenzio. Poi Frieda disse lentamente, con calma, quasi con benessere, come se sapesse che le era concessa solo una breve pausa di riposo contro la spalla di K. e volesse

gustarla fino in fondo: “Se quella notte fossimo subito andati via, ora saremmo al sicuro in qualche posto, sempre insieme, la tua mano sempre a portata della mia mano. Come ho bisogno di averti vicino! Come mi sento abbandonata, da quando ti conosco, se tu non mi stai accanto! La tua presenza, credimi, è l’unico sogno che io abbia mai sognato, e nessun altro”». Simili comportamenti sono le tracce delle esperienze coperte dal significare. Lo stato ultimo di un linguaggio che sgorga dalla bocca di coloro che lo parlano; la seconda confusione babilonese, cui comunque la rigorosa dizione kafkiana si oppone senza tregua, lo costringe a rovesciare specularmente il rapporto storico tra concetto e gesto. Il gesto è l’«È così»; il linguaggio, che dovrebbe dar figura alla verità, è invece la non verità perché ridotto in frantumi. «“Ma soprattutto poi guardi di essere un po’ più cauto nel parlare, tutto quello che ha detto poco fa, lo si sarebbe potuto anche dedurre dal suo contegno, e un paio di parole sarebbero bastate. Per di più non ha detto nulla di particolarmente utile per sé”». Alle esperienze che si sono depositate nei gesti a un certo punto seguirà l’interpretazione, sarà possibile riconoscere nella loro mimesi un universale represso dal senso comune. «Dalle imposte aperte si vedeva ancora la vecchia che con la sua curiosità senile si era fatta ora alla finestra di faccia per non perdere nulla dello spettacolo» è detto nella scena dell’arresto all’inizio di *Der Prozess*. Chi non si è mai sentito osservato, in una pensione, dal vicino, nello stesso identico modo, e a chi in una circostanza del genere, con tutto quel che essa ha di ripugnante, di scontato, di incomprensibile e di inevitabile, non è balenata l’immagine del destino? Ma chi riuscisse a decifrare questi rebus conoscerebbe Kafka meglio di coloro che vi trovano illustrata l’ontologia.

3.

È ovvia l’obiezione secondo cui l’interpretazione non dovrebbe affidarsi a questo come a nessun altro elemento dello sconvolto universo kafkiano. Quelle esperienze non sarebbero altro che proiezioni casuali private e psicologiche. Chi crede che i vicini lo osservino dalle finestre, o di sentire nel telefono la propria voce cantilenante – e gli scritti di Kafka brulicano di simili asserzioni –, soffre di una mania di relazione e di persecuzione, e chi volesse con questi elementi costruire quasi un sistema, sarebbe preso dalla

paranoia; a costui le opere di Kafka servirebbero soltanto a razionalizzare le proprie magagne. Per respingere questa obiezione basta riflettere sul rapporto tra l'opera stessa di Kafka e quella zona. Il suo detto «Per l'ultima volta psicologia», la sua osservazione, secondo cui tutta la sua opera sarebbe interpretabile in chiave psicoanalitica, ma che poi questa interpretazione ne richiederebbe un'altra e così *ad indefinitum* – simili verdetti, come l'arroganza iniziatica, ultima difesa ideologica contro il materialismo, non debbono portare alla tesi di un Kafka che non ha nulla a che vedere con Freud. La profondità così lodata in lui sarebbe assai precaria, se in essa si negasse ciò che sta sotto. La concezione kafkiana della gerarchia è quasi identica a quella di Freud. Un passo di *Totem und Tabu* [Totem e tabù] dice: «Il tabù di un re è troppo forte per il suo suddito, perché troppo grande è la differenza sociale che li divide. Ma un ministro, per esempio, può costituire l'incrocio mediatore tra loro. Tradotto dal linguaggio del tabù in quello della normale psicologia, ciò significa: il suddito che paventa la grandiosa tentazione costituita per lui dal contatto col re, è in grado di tollerare il commercio col funzionario, che non è costretto a invidiare tanto e la cui posizione gli appare forse perfino raggiungibile. Il ministro, dal canto suo, può attenuare la sua invidia nei confronti del sovrano considerando il potere che a lui stesso è concesso. Così, le differenze minori del potere magico, capace di indurre in tentazione, sono da temere meno di quelle particolarmente grandi». In *Der Prozess*, un personaggio che ricopre un'alta posizione dice: «Già quando si arriva davanti al terzo guardiano, nemmeno io sono capace di sostenerne la vista», e considerazioni analoghe compaiono in *Das Schloss*. Ciò getta luce anche su un complesso di idee fondamentale in Proust, cioè lo snobismo come volontà di reprimere la paura del tabù mediante l'ammissione tra gli eletti: «perché non la vicinanza di Klammm per se stessa era la meta dei suoi assidui sforzi, bensì giungere fino a Klammm, lui K., e lui solo, non un altro coi suoi desideri o lui coi desideri di un altro, e non per restargli accanto, ma per passargli avanti e giungere fino al castello». L'espressione «*délire de toucher*» appropriata anch'essa per la sfera del tabù e citata da Freud, coglie con precisione l'incantesimo sessuale che in Kafka spinge l'uno verso l'altro i personaggi, specie i meno importanti verso i più importanti. In Kafka si allude persino alla «tentazione» sospettata da Freud – quella dell'uccisione della figura paterna. Alla fine del capitolo di *Der Prozess* in cui l'ostessa spiega all'agrimensore come e qualmente sia

assolutamente impossibile per lui parlare di persona al signor Klammm, dice lui l'ultima parola «Che cosa teme, dunque? Non avrà mica paura per Klammm? L'ostessa lo seguì senza far motto con gli occhi, mentre egli scendeva rapidamente le scale seguito dai due aiutanti». Per capire meglio il rapporto tra l'esploratore dell'inconscio e l'autore delle parabole dell'impenetrabilità, si ricordi che Freud concepiva una scena archetipica come l'uccisione del padre nell'orda primitiva, un racconto preistorico come quello di Mosè, o la vista del coito dei genitori nella prima infanzia, non come sintesi della fantasia bensì come eventi reali. In simili eccentricità Kafka segue Freud con una fedeltà alla Eulenspiegel, fino all'assurdo. Egli strappa la psicoanalisi alla psicologia. La stessa psicoanalisi, in quanto fa derivare l'individuo da istinti amorfi e confusi, l'io dall'*Es*, è già in certo modo contraria allo specificamente psicologico. La persona si trasforma da sostanza a un mero principio di organizzazione di impulsi somatici. In Freud come in Kafka, ciò che viene dall'anima non conta più; anzi, in fondo Kafka non ne ha quasi mai tenuto conto sino dall'inizio. Egli si distingue da Freud, molto più anziano e con una mentalità formata sulle scienze naturali, non per una più delicata spiritualità, bensì per uno scetticismo ancor più profondo, se possibile, nei confronti dell'io. La letteralità kafkiana è atta a questo scopo. Come in una serie di esperimenti, egli studia che cosa accadrebbe se le scoperte della psicoanalisi non valessero, tutte quante, in un ordine metaforico e mentale, ma nella realtà fisica. Aderisce alla psicoanalisi nella misura in cui dimostra il carattere illusorio della cultura e dell'individuazione borghese; la contesta nella misura in cui la prende alla lettera più di quanto essa stessa faccia. Secondo Freud, la psicoanalisi rivolge la sua attenzione agli «scarti del mondo dei fenomeni». Con questo termine, Freud intende la psichicità, i lapsus, i sogni e i sintomi nevrotici. Kafka viola una tradizionale regola del gioco facendo arte con la spazzatura della realtà e niente altro. Egli non delinea immediatamente il quadro della società in ascesa – perché in lui, come in tutta la grande arte, domina l'ascesi nei confronti del futuro –, bensì lo monta utilizzando quegli scarti che la novità in fieri elimina dal presente che trapassa. Invece di guarire la nevrosi, Kafka cerca in essa la forza terapeutica, cioè la forza della conoscenza: le ferite che la società imprime a fuoco nel singolo sono da questi lette come cifre della non verità sociale, come negativo della verità. Quella di Kafka è una potente capacità demolitrice. Egli lacera e abbatte la facciata che cela l'enormità del dolore,

facciata a cui sempre più si adegua il controllo razionale. Nella demolizione – e mai questa parola è stata tanto popolare come nell’anno della morte di Kafka – egli non si attiene, come la psicologia, al soggetto, bensì penetra sino alla dimensione materiale, sino al meramente esistente, il quale nel crollo più completo della coscienza che cede, che rinuncia sempre più a ogni autoaffermazione, si esibisce nel fondo soggettivo. La fuga attraverso l’uomo verso il non-umano – è questa la via dell’epica kafkiana. Tale caduta dell’ingegno, quel cedere passivo e disperato che coincide così bene con la morale di Kafka, viene paradossalmente compensato con l’autorità vincolante della sua espressione. A questo rilassamento teso sino alla lacerazione quel che era metafora, significato, spirito cade in grembo immediatamente e inintenzionalmente come «corpo spirituale». È come se la teoria filosofica dell’intuizione categoriale, che andava diffondendosi nello stesso periodo in cui Kafka scriveva, venisse riconosciuta valida all’inferno. La monade senza finestre si rivela lanterna magica, madre di tutte le immagini, come in Proust e in Joyce. Ciò su cui si solleva l’individuazione, ciò che essa ricopre e ciò che essa è riuscita a tirar fuori da sé, è comune a tutti, ma lo si può cogliere solo nell’abbandono e nell’immersione di chi non si guarda attorno. A chi voglia ripetere il cammino con cui si arriva alle esperienze abnormi che in Kafka circoscrivono la norma, deve aver subito un incidente in una grande città: innumerevoli testimoni si fanno avanti e si presentano come conoscenti, quasi che tutta la comunità si fosse raccolta per assistere all’istante in cui il potente autobus ha investito la fragile berlina. Il permanente *déjà vu* è il *déjà vu* di tutti. Da ciò il successo di Kafka, il quale diventa un tradimento soltanto quando si distilli dai suoi scritti l’universale e ci si risparmi lo sforzo di una mortale clausura. Forse, il fine nascosto della sua poesia è soprattutto la fungibilità, la tecnicizzazione, la collettivizzazione del *déjà vu*. Il meglio, che si dimentica, viene ricordato e chiuso per intanto nella bottiglia, come la Sibilla cumana. Senonché, in questo modo si trasforma nel peggio: «Voglio morire», ma ciò gli è negato. La caducità resa eterna è investita da una maledizione.

4.

In Kafka, i gesti eternizzati sono un che di momentaneo che viene

irrigidito. Lo choc è come l'organizzazione surrealista di quello che si prova guardando vecchie fotografie. Una fotografia di questo genere, poco chiara, quasi completamente sbiadita, svolge un suo ruolo in *Das Schloss*. L'ostessa, che la conserva come una reliquia dei suoi contatti con Klammm – e perciò con la gerarchia –, la mostra a K., il quale soltanto a fatica riesce a distinguervi qualche cosa. Crudi *tableaux* fuori moda tratti dal mondo del circo, cui Kafka, come l'avanguardia della sua generazione, si sentiva affine, entrano in vari modi nella sua opera; forse, tutto avrebbe dovuto diventare *tableau*, e soltanto un eccesso di intenzione l'ha impedito attraverso lunghi dialoghi. Ciò che si tiene in bilico sulla punta dell'attimo come un cavallo sulle zampe posteriori, è fotografato come se la posa dovesse durare per sempre. L'esempio più crudele è certo in *Der Prozess*: Josef K. apre il ripostiglio in cui il giorno prima sono stati picchiati i suoi custodi, per trovare la scena fedelmente ripetuta compresa l'invocazione da lui rivolta. «K. chiuse subito la porta, battendovi sopra coi pugni, come se così potesse chiuderla meglio». È, questo, il gesto dell'opera stessa di Kafka, la quale, come talora già quella di Poe, distoglie lo sguardo dalle visioni estreme, quasi che nessun occhio potesse sopravvivere alla loro vista. In quest'ultima il sempre identico e l'effimero si compenetrano. Titorelli dipinge e ridipinge quel vecchio quadretto di genere, il paesaggio di una brughiera. L'uguaglianza, o l'intrigante somiglianza di più cose o persone, è uno dei motivi più tenaci di Kafka; creature larvali di ogni genere compaiono a coppie, spesso col contrassegno dell'infantile e dello sciocco, oscillanti tra la bonarietà e la crudeltà, come i selvaggi nei libri per bambini. Tanto difficile è diventata per gli uomini l'individuazione e tanto incerta è rimasta fino ad oggi, che essi si spaventano mortalmente quando il velo che la copre viene sollevato anche solo di poco. Proust conosceva il disagio indefinito che prende una persona quando le si fa notare che somiglia a un parente cui si sente estraneo. In Kafka tale disagio si è trasformato in panico. Il regno del *déjà vu* si popola di sosia, di fantasmi che ritornano, di larve, di danzatori chassidici, di ragazzi che imitano il maestro e improvvisamente assumono un aspetto antico, arcaico; a un certo punto, l'agrimensore dubita che i suoi aiutanti siano veramente persone vive. Ma insieme, calchi del futuro, uomini fabbricati in serie, esemplari riprodotti meccanicamente, Epsilon huxleyani. L'origine sociale dell'individuo si rivela alla fine come potere del suo annientamento. L'opera di Kafka è un tentativo di riassorbirlo. Nella sua prosa non vi è nulla

di demente – come in quella di un narratore da cui egli apprese una lezione decisiva, Robert Walser –, ogni proposizione è stata plasmata da uno spirito che ha il pieno controllo di sé, ma che prima ha dovuto strappare ogni proposizione alla zona della pazzia in cui, nell'epoca dell'accecamento universale, che il «buon senso» non fa altro che ribadire, qualsiasi conoscenza deve arrischiarsi per poter diventare tale. Il principio ermetico ha tra l'altro la funzione di una misura protettiva: quella di tener fuori la pazzia che incalza. Ma ciò significa: la propria collettivizzazione. L'opera che distrugge l'individuazione non vuol venir imitata a nessun costo: per questo, probabilmente, Kafka dispose che venisse annientata. Nella zona dov'egli si è recato non deve prosperare il traffico turistico; ma chi si comportasse nello stesso modo senza esserci stato cadrebbe nella pura e semplice spudoratezza. Vorrebbe appropriarsi senza rischi del fascino e della potenza dello straniamento. La conseguenza sarebbe un manierismo impotente. In questo, Karl Kraus e, in una certa misura, anche Schönberg, hanno reagito in modo analogo a quello di Kafka. Ma una simile inimitabilità investe anche la situazione del critico. La sua posizione nei confronti di Kafka non è più invidiabile di quella del suo successore: rischia di essere fin da principio apologia del mondo. Non che nelle opere di Kafka non ci sia nulla da criticare. Tra i difetti che gravano sui grandi romanzi, quello più sensibile è la monotonia. La rappresentazione dell'ambiguo, dell'incerto, del bloccato viene ripetuta all'infinito, spesso a scapito della evidenza ovunque perseguita. La cattiva infinità del rappresentato si trasmette all'opera d'arte. È possibile che in questo difetto si manifesti un difetto del contenuto, un sovrappeso dell'idea astratta, che è precisamente il mito che Kafka osteggia. La figurazione artistica vuole rendere ancora una volta insicuro l'insicuro, ma provoca la domanda: a che scopo questo sforzo? Se tutto è comunque dubbio, perché non attenersi al minimo che è dato? Kafka risponderebbe che egli stimolava precisamente a uno sforzo senza speranza, così come Kierkegaard irritava il lettore con le sue lungaggini cercando in tal modo di strapparli dalla contemplazione estetica. Ma le considerazioni intorno alla legittimità o all'illegittimità di una simile tattica letteraria sono estremamente sterili perché la critica può solo e sempre rapportarsi a quell'aspetto d'un'opera nel quale essa vuol essere modello; là dove dice: come io sono, così dev'essere. Proprio questa pretesa viene enfaticamente respinta dallo sconcolato «È così» di Kafka. Nonostante questo, la potenza delle immagini che egli evoca

dirompe a tratti il loro strato isolante. Alcune mettono a dura prova la coscienza di sé del lettore, per non parlar dell'autore: *In der Strafkolonie* [La colonia penale] e *Die Verwandlung* [La metamorfosi], resoconti eguagliati soltanto da quelli di Bettelheim, di Kogon e di Rousset, pressapoco come le riprese in prospettiva aerea delle città distrutte dalle bombe riuscirono, per così dire, a conciliare il cubismo realizzando ciò per cui esso aveva rinunciato alla realtà. Se l'opera di Kafka conosce la speranza, ciò avviene in queste fasi estreme piuttosto che in quelle più moderate: nella capacità di resistere anche nelle situazioni più spaventose, dato che esse diventano linguaggio. Queste opere sono anche quelle che offrono una chiave interpretativa? Quasi si è portati a supporlo. Nella *Verwandlung* l'itinerario dell'esperienza può essere ricostruito sulla letteralità, come prolungamento delle linee. «Questi viaggiatori sono come cimici», è la locuzione che Kafka deve aver colto all'istante, infilzato come un insetto. Cimici, non come le cimici. Che ne è di un uomo che è una cimice grande come un uomo? Ma se si potesse isolare e captare lo sguardo terrorizzato del bambino, è di queste dimensioni che dovrebbero apparirgli gli adulti, e così deformati, con enormi gambe che calpestano e teste remote, minuscole; con una macchina fotografica inclinata è possibile fotografare questo effetto. Un'intera vita non basta, in Kafka, per arrivare al villaggio più vicino; e la nave del fuochista, la locanda dell'agrimensore sono di dimensioni così inaudite, come ciò che è fatto dagli uomini appare all'uomo solo in un albore di cui ha perso il ricordo. Colui che vuol guardare in questo modo deve trasformarsi in bambino e dimenticare molte cose. Allora riconosce nel padre l'orco che da sempre ha temuto che fosse già da minimi indizi, lo schifo per le croste di formaggio si rivela un'ignominiosa e preumana avidità di esse. Visibile, l'orrore avvolge come nebbia gli scapoli a pensione, è una loro emanazione, l'orrore che prima quasi vibrava inavvertito dentro la parola. La tecnica dello scrittore, che cristallizza attraverso l'associazione attorno alle parole, come quella di Proust attraverso il ricordo involontario intorno a un elemento sensoriale, ottiene il proprio contrario: al posto della rimemorazione dell'umano, la prova del nove della disumanizzazione. La sua pressione costringe i soggetti a una regressione quasi biologica, che prepara il terreno alle kafkiane parabole di animali. Ma il momento dello scatto, al quale in Kafka tutto è subordinato, si ha quando gli uomini si rendono conto di non essere un'ipseità – di essere anch'essi cose. Le parti, lunghe, affaticanti, prive

di immagini, a partire dal colloquio col padre in *Das Urteil* [Il giudizio], perseguono lo scopo di dimostrare agli uomini, e nessuna immagine saprebbe realizzarlo, la loro non-identità, il complemento della loro reciproca somiglianza come di copie. I bassi moventi del comportamento dell'agrimensore che l'ostessa e poi anche Frieda gli documentano con ogni logica, gli sono estranei – Kafka ha anticipato grandiosamente quello che sarà il concetto psicoanalitico dell'«estraneo all'io». Ma l'agrimensore ammette quei motivi. Tra il suo carattere individuale e il suo carattere sociale v'è una profonda frattura, come nel *Monsieur Verdoux* di Chaplin; i verbali ermetici di Kafka contengono la genesi sociale della schizofrenia.

5.

Tutto il mondo delle dimensioni di Kafka è squallido e rattrappito, anche là dove cerca di evadere verso l'alto, nel *Naturtheater von Oklahoma* [Teatro naturale di Oklahoma] – ed è come se avesse previsto le emigrazioni di lavoratori da questo Stato – o in *Die Sorge des Hausvaters*; il tesoro delle istantanee al magnesio, gessoso e mongoloide come una festa di nozze piccolo-borghesi di Henri Rousseau; l'odore è quello di letti non rifatti, il colore è il rosso di materassi rimasti senza fodere; lo stato di paura che Kafka suscita è quello che precede il vomito. Eppure quasi tutto, nella sua opera, è reazione al potere illimitato. Benjamin ha definito parassitario questo potere, quello dei patriarchi in collera: esso si nutre della vita su cui grava. Ma il momento parassitario subisce una caratteristica dislocazione. Gregor Samsa, non suo padre, diventa uno scarafaggio. Non le potenze, bensì gli eroi inermi appaiono superflui, nessuno di loro produce un lavoro socialmente utile; viene registrato perfino che il procuratore di banca, Josef K. sul quale pende un'accusa, essendo preoccupato del processo non riesce a combinare niente di buono. In fondo questi personaggi strisciano tra comparse che da un pezzo sono votate a morte e che elargiscono loro l'esistenza solo come un'elemosina, continuando così ad esistere oltre la durata della loro vita. La dislocazione è ricalcata su un'abitudine ideologica che trasfigura la riproduzione della vita in un atto di grazia dei padroni, dei «datori di lavoro». Essa circoscrive un tutto in cui diventano superflui coloro che il tutto avvolge e attraverso i quali esso si conserva. Ma in Kafka il sordido e il meschino non

si esaurisce qui. Essi sono il crittogramma della tarda fase capitalistica lustrata fino a un massimo di splendore, quella che egli risparmia proprio per poterla determinare tanto più precisamente nel suo negativo. Kafka mette a fuoco le tracce di sporcizia che le dita del potere hanno lasciato nell'edizione di lusso del libro della vita. Perché nessun mondo potrebbe essere più unitario di quel mondo soffocante che egli comprime fino a renderlo totalità col mezzo della paura dei piccolo-borghesi; conchiuso, logico da capo a fondo e privo di senso come qualsiasi sistema. Tutto ciò che egli racconta rientra in un medesimo ordine. Tutte le sue storie avvengono nello stesso spazio privo di spazio, e le sue commisure sono chiuse così ermeticamente che si trasale quando, a un certo punto, viene citato qualche cosa che non rientra in quello spazio, come la Spagna e la Francia meridionale in un passo di *Das Schloss*, mentre tutta l'America, in quanto *imago* dell'interponente della nave si inserisce bene in quello spazio. Le mitologie sono tra loro connesse come le labirintiche descrizioni di Kafka. L'infimo, l'astruso, l'inquinato è però essenziale al loro *continuum* come la corruzione e l'asocialità delittuosa ineriscono al potere totalitario e come l'amore per gli escrementi inerisce al culto dell'igiene. I sistemi concettuali e politici non vogliono niente che non assomigli a loro. Eppure, quanto più si rafforzano, quanto più livellano tutto l'esistente, tanto più, al contempo, lo conculcano e se ne allontanano. Proprio per questo la minima «deviazione» appare loro intollerabile, perché rappresenta una minaccia per l'intero principio, come gli estranei e i solitari per le potenze di Kafka. L'integrazione è disintegrazione, e, in essa, l'incantesimo mitico s'incontra con la razionalità dei padroni. Il cosiddetto problema della casualità, su cui si torturano i sistemi filosofici, è proprio da essi prodotto: soltanto per salvare la loro spietatezza ciò che sfugge loro di tra le maglie diventa per loro un nemico mortale, come la mitica regina non ha pace fintanto che dietro le sette montagne vive un'altra donna più bella di lei, la Biancaneve della favola. Nessun sistema senza sedimento. Kafka profetizza partendo da questo sedimento. Se tutto ciò che avviene nel suo mondo coatto combina col concetto del necessario *tout court* quello del casuale *tout court*, che inerisce al sordido, egli, nella sua scrittura speculare, decifra una legge infame. La compiuta non verità è la contraddizione di se stessa, perciò non è necessario contraddirla espressamente. Kafka smaschera il monopolismo nei prodotti di scarto dell'era liberale, che viene da quello liquidata. Questo preciso momento storico, e non un sedicente metastorico

che traspare attraverso la storia, è la cristallizzazione della sua metafisica, e l'eternità non è in lui se non quella del sacrificio ripetuto all'infinito, che si dischiude nell'immagine dell'ultimo. «È solo la nostra concezione del tempo che ci fa chiamare il giudizio universale col nome di ultimo giudizio; in realtà si tratta di giudizio statario». Il sacrificio universale e più recente è sempre quello di ieri. Proprio per questo in Kafka è quasi sempre omesso qualsiasi richiamo alla storicità – il *Kübelreiter*, ricamato a partire dalla penuria di carbone, è una rara eccezione. La sua opera è ermetica anche nei confronti della storia: sopra il concetto di storia sta un tabù. All'eternità del momento storico corrisponde l'idea dell'abbandono alla natura e dell'invarianza nel corso del mondo; l'attimo, l'assolutamente effimero, è una similitudine dell'eternità dello sparire, della dannazione. Il nome della storia non deve venir nominato, perché ciò che la storia sarebbe, cioè l'«altro», ancora non è cominciato. «Credere al progresso non significa credere che un progresso sia già avvenuto». In mezzo a situazioni apparentemente statiche, spesso artigianali o contadine, situazioni proprie della semplice economia mercantile, Kafka presenta la storicità soltanto come un che di condannato, così come sono condannate quelle situazioni. La sua scenografia è sempre antiquata; del «basso, lungo edificio» che funge da scuola si dice che unisce «singolarmente il carattere del provvisorio e del molto vecchio». Né gli uomini sono diversi. Ciò che è invecchiato è il marchio d'infamia del presente; di simili marchi Kafka ha allestito tutto un inventario. Ma è insieme l'immagine di ciò in cui i bambini, che si trovano di fronte ai rifiuti del mondo storico, colgono per la prima volta in generale la storicità, l'«immagine infantile dell'epoca moderna», la speranza, loro trasmessa in eredità, che un giorno possa ancora darsi storia. «Il sentimento di uno che è nell'angustia, e arriva aiuto, ma lui non si rallegra perché viene salvato – non viene affatto salvato –, bensì poiché arrivano nuovi giovani, fiduciosi, pronti a intraprendere la lotta, inconsapevoli sí di ciò che li aspetta, ma di un'inconsapevolezza che non toglie ogni speranza a chi li guarda, ma l'induce all'ammirazione, alla gioia, alle lagrime. A ciò si frammischia anche l'odio per colui contro il quale è diretta la lotta». Per questa lotta esiste un proclama: «In casa nostra, in questo immenso caseggiato di periferia, un vero falansterio commisto a indistruttibili rovine medievali, è stato diffuso, stamane, nella gelida nebbia della mattina d'inverno, il seguente comunicato:

A tutti i miei coinquilini.

Possiedo cinque fucili-giocattolo. Sono appesi nel mio armadio, uno per ogni gancio. Il primo appartiene a me, per gli altri può presentarsi chiunque. Se si presentano più di quattro persone, coloro che sono in soprannumero dovranno portare i loro fucili personali e depositarli nel mio armadio. È infatti necessaria l'unità d'azione, senza di che non si va avanti. Del resto, i miei fucili sono del tutto inservibili per ogni altro uso, il meccanismo è guasto, il tappo si è staccato, soltanto i cani scattano ancora. Perciò non sarà eventualmente difficile procurarsi altri fucili come i miei. Ma in fondo, per i primi tempi vanno bene anche persone prive di fucile. Noi, che siamo armati, al momento decisivo faremo barriera intorno agli inermi. Un metodo di combattimento che ha fatto buona prova nelle lotte dei primi coloni americani contro i pellirosse, perché non dovrebbe funzionare anche qui, dove la situazione è analoga? Perciò alla lunga si potrebbe persino rinunciare ai fucili e persino i cinque di mia proprietà non sono assolutamente indispensabili, e verranno usati solo perché ormai ci sono. Se voi, però, non volete armarvi degli altri quattro, lasciate pure stare. Vuol dire che ne porterò uno soltanto io, in qualità di capo. Ma noi non dobbiamo avere un capo, e perciò anch'io spezzerò o metterò da parte il mio fucile.

Questo è stato il primo comunicato. Ma nella nostra casa nessuno ha voglia di leggere o, meno che mai, di meditare comunicati. Ben presto quei foglietti nuotavano nel torrente di sporcizia che, scorrendo giù dalla soffitta, alimentato da tutti i corridoi, fluisce giù per le scale, dove lotta con la corrente contraria, che sgorga su dal basso. Ma dopo una settimana uscì un secondo proclama:

Coinquilini!

Finora non si è presentato nessuno. In tutte le ore in cui non sono costretto a lavorare per vivere non mi sono mai mosso di casa e durante la mia assenza, in cui lasciavo sempre aperto l'uscio della mia stanza, sul mio tavolo c'era un foglio di carta, dove ciascuno che lo volesse poteva iscrivere il proprio nome. Nessuno l'ha fatto».

È questa l'allegoria della rivoluzione nei racconti di Kafka.

Klaus Mann ha sostenuto la somiglianza del regno di Kafka col Terzo Reich. Per quanto l'immediata allusione politica sia estranea a un'opera il cui «odio per colui contro il quale è diretta la lotta» era troppo irreconciliabile perché la facciata dovesse ribadirlo con una sia pur minima concessione a un realismo estetico di qualsiasi fatta, attraverso l'adozione di ciò per cui essa si presenta, – in ogni modo il contenuto tematico di quest'opera allude al nazionalsocialismo molto più che non al nascosto governo di Dio. Non sarà possibile requisirla a favore della teologia dialettica, perché, a parte il carattere mitico delle potenze, di cui con ragione tratta Benjamin, in Kafka l'ambiguità e l'incomprensibilità non vengono affatto attribuite, come in *Frygt og Bæven* [Timore e tremore], all'Altro *tout court*, ma anche agli uomini e ai loro rapporti. Proprio quell'«infinita differenza qualitativa», insegnata da Barth al seguito di Kierkegaard, viene spianata; in sostanza, tra il villaggio e il castello non c'è alcuna differenza. Il metodo di Kafka trovò la sua verifica quando i tratti liberali invecchiati, presi a prestito dall'anarchia della produzione mercantile, e da lui accentuati, tornarono nella forma politica di organizzazione della economia traboccante. A realizzarsi non fu soltanto la profezia kafkiana del terrore e della tortura. «Stato e partito»: così nei solai, in osterie, come Hitler e Goebbels al Kaiserhof, si riunisce una banda di congiurati che si insediano con funzioni di polizia. La loro usurpazione rivela quanto c'è di usurpatore nel mito del potere. Al castello, i funzionari indossano un'uniforme speciale come le SS, un'uniforme che in caso di necessità il paria può anche cucirsi insieme da solo; anche le élite del fascismo si sono elette da sole. L'arresto è un'aggressione, il giudizio un atto di violenza. Per le vittime potenziali era sempre possibile col partito un rapporto equivoco, all'insegna della corruzione, come con le inaccessibili autorità di Kafka; l'espressione *Schutzhaft*³ avrebbe potuto inventarla lui, se non fosse già stata in voga durante la Prima guerra mondiale. La bionda insegnante Gisa, probabilmente l'unica bella ragazza, crudele e amante degli animali, che sia uscita indenne dalla sua penna, come se la sua durezza si facesse beffe della voragine kafkiana, è della razza preadamitica delle vergini hitleriane, che odiano gli ebrei molto prima che esistano. Un potere sfrenato è esercitato da personaggi subalterni, sottufficiali, vecchi militari e portieri. Sempre declassati che, nella caduta, vengono accolti dal collettivo

organizzato e riescono a sopravvivere, come il padre di Gregor Samsa. Come nell'epoca del capitalismo marcio, il peso della colpa dalla sfera della produzione viene scaricato sugli agenti della circolazione oppure su coloro che provvedono ai servizi, rappresentanti, impiegati di banca, camerieri. I disoccupati – in *Das Schloss* – e gli emigranti – in *Amerika* – vengono disseccati come fossili del declassamento. Le tendenze economiche, di cui essi rappresentano i relitti prima ancora che si siano affermate, non erano poi estranee a Kafka quanto il suo procedimento ermetico potrebbe far supporre. Un passo singolarmente empirico di *Amerika*, il primo dei romanzi di Kafka, tradisce questo fatto: «Era una specie di casa di commissioni e di spedizioni e, per quanto Karl poteva ricordarsene, in Europa non doveva esistere niente del genere. L'azienda si occupava infatti di un commercio intermedio, ma le merci non erano portate dal produttore al consumatore o almeno al commerciante, bensì venivano fornite ai grandi cartelli industriali tutte le merci e le materie prime di cui questi potevano aver bisogno». Proprio questo apparato monopolistico di distribuzione, di «proporzioni enormi», ha annientato quei traffici di cui Kafka perpetua il volto ippocratico. Il verdetto storico è emesso dal potere mascherato. Così si adegua al mito, alla violenza cieca che si riproduce all'infinito. Nella fase più recente di tale violenza, il controllo burocratico, egli riconosce la prima; ciò che essa scarta, perché preistorico. Le lacerazioni e le deformazioni dell'epoca moderna sono per lui tracce dell'età della pietra, le figure disegnate col gesso sulla lavagna di ieri, che nessuno ha cancellato, i veri disegni delle caverne. Il bizzarro accorciamento in cui appaiono queste figurazioni regredite coglie però anche la tendenza della società. Con la sua traduzione in archetipi, il borghese si estingue. La rinuncia ai suoi tratti individuali, la scoperta del terrore brulicante sotto la pietra della cultura contrassegna la decadenza della stessa individualità. Ma il terrore sta nel fatto che il borghese non ha trovato un successore; «nessuno l'ha fatto». A ciò allude probabilmente il racconto di Gracco, del cacciatore non più feroce, di un uomo della violenza che non è riuscito a morire. Così non è riuscita la borghesia. In Kafka, la storia diventa un inferno perché non si è colto l'elemento di salvezza. Questo inferno è stato spalancato dalla stessa tarda borghesia. Nei campi di concentramento del fascismo è stata cancellata la linea di demarcazione tra la vita e la morte. Essi hanno creato uno stato intermedio, scheletri viventi e individui in decomposizione, vittime a cui il suicidio non riesce, la risata di Satana sopra

la speranza di eliminare la morte. Come nelle epopee rovesciate di Kafka, lí andò distrutto ciò in cui l'esperienza trova il suo criterio, la vita vissuta fino in fondo. Gracco è la perfetta antitesi della possibilità che è stata eliminata dal mondo: di morire vecchi e sazi della vita.

7.

Il suggello ermetico degli scritti di Kafka induce non soltanto a contrapporre astrattamente l'idea che presiede loro alla storia, come del resto avviene in lui per ampi tratti, ma anche a separare, con profondità a buon mercato, la sua opera dalla storia. Senonché, proprio in quanto ermetica, quest'opera partecipa del movimento letterario del decennio attorno alla Prima guerra mondiale, di cui Praga fu uno dei due punti focali e il cui ambiente fu quello di Kafka. Soltanto chi conosce negli opuscoli dalla copertina nera della collana di Kurt Wolff «Der jüngste Tag» *Das Urteil*, *Die Verwandlung*, il capitolo del *Fuochista*, ha potuto esperire Kafka nel suo vero orizzonte, quello dell'espressionismo. La sua mentalità narrativa ha cercato di evitarne l'abito linguistico, benché frasi come: «Pepi, altera, col naso per aria e l'eterno sorriso sulle labbra, irrefutabilmente e consapevole della propria dignità, agitando la treccia ad ogni movimento, correva su e giù», oppure: «K. uscì sulla scala all'aperto su cui soffiava selvaggiamente il vento e guardò nell'oscurità» mostrano che lo possedeva magistralmente. I nomi propri, specie nelle prose brevi, dove non c'è mai il nome di battesimo, nomi come Wese e Schmar, ricordano gli elenchi dei personaggi dei drammi espressionisti. Non di rado il linguaggio di Kafka sconfessa temerariamente il contenuto, come in quella inebriante descrizione della giovane inserviente dell'osteria: il suo impeto libera con un ampio gesto la dizione dal ristagno sconcolato della trama. Con la liquidazione del sogno ottenuta mediante la sua onnipresenza, il narratore Kafka spingeva l'impulso espressionistico fino agli estremi dei lirici piú radicali. La sua opera ha un tono di estrema sinistra: chi la abbassi al livello dell'universale umano, lo falsifica giù in un senso conformistico. Formulazioni discutibili come quella della «trilogia della solitudine» conservano un loro valore perché mettono in rilievo un presupposto intrinseco a ogni frase di Kafka. Il principio ermetico è quello della soggettività compiutamente alienata. Non per nulla, nelle controversie

di cui riferisce Brod, Kafka si mostrò sempre restio a qualsiasi inserimento sociale; tale inserimento fu tematizzato in *Das Schloss* solo in grazia di questa ripugnanza. Kafka è un allievo di Kierkegaard soltanto nel segno dell'«interiorità priva di oggetto». Questa spiega certi aspetti estremi. Nella sfera di vetro kafkiana tutto è più coerente, e perciò ancora più mostruoso del sistema che sta fuori, perché nello spazio e nel tempo assolutamente soggettivi nulla trova posto che possa turbarne il peculiare principio, quello dell'alienazione irriducibile. Il *continuum* spazio-temporale del «realismo empirico» viene continuamente danneggiato con piccoli atti di sabotaggio, come la prospettiva nella pittura contemporanea; ciò avviene per esempio quando l'agrimensore errabondo viene sorpreso dalla notte che cala troppo presto. L'indifferenziato della soggettività autarchica rafforza il sentimento dell'incertezza e la monotonia della coercizione alla ripetizione. All'interiorità che gira su se stessa senza incontrar resistenze è negato e resta enigmatico tutto ciò che potrebbe arrestare il movimento della cattiva infinità. Sopra lo spazio di Kafka grava un incantesimo; il soggetto esiliato in se stesso trattiene il fiato quasi gli fosse proibito di afferrare ciò che non è come lui. Sotto questo incantesimo, la pura soggettività si ribalta in mitologia, lo spiritualismo coerente in abbandono alla natura. La singolare inclinazione di Kafka per il nudismo e per le terapie naturistiche, la sua tolleranza, sia pure critica, nei confronti delle confuse superstizioni di Rudolf Steiner non sono residui di insicurezza intellettuale. Esse ubbidiscono invece a un principio il quale, vietandosi con implacabile rigore ogni elemento di discriminazione, perde la capacità di distinguere e viene minacciato dalla stessa regressione che Kafka sa usare così magistralmente come mezzo di rappresentazione, dall'ambiguo, dall'amorfo, dall'anonimo. «Lo spirito si pone liberamente e autonomamente contro la natura perché la riconosce demoniaca: nella realtà esterna come in se stesso. Ma lo spirito autonomo apparendo come corporeo, la natura prende possesso dello spirito proprio là dove esso si presenta nel suo massimo di storicità: nell'interiorità priva di oggetto... Il contenuto naturale del mero spirito, dello spirito in sé storico, può venir chiamato mitico». La soggettività assoluta è, insieme, priva di soggetto. L'ipseità vive soltanto nell'estrinsecazione; in quanto residuo sicuro del soggetto, che si occlude a ciò che gli è estraneo, diventa un residuo cieco del mondo. Quanto più l'io dell'espressionismo viene respinto verso se stesso, tanto più viene a somigliare all'escluso mondo delle cose. In virtù di

questa somiglianza, Kafka costringe l'espressionismo, di cui come nessuno dei suoi amici dovette avvertire la chimericità e al quale tuttavia rimase fedele, a una narrativa contorta; costringe la pura soggettività, in quanto necessariamente estraniata anche a se stessa e reificata, a un'oggettività espressa appunto dalla propria alienazione. Il confine tra l'umano e il mondo delle cose si cancella. È questa la ragione della sua analogia già spesso notata, con Klee. Kafka definiva «scarabocchiare» il suo modo di scrivere. Il cosale diventa segno grafico, gli uomini investiti dall'incantesimo non agiscono autonomamente bensì come se ciascuno di loro fosse finito dentro un campo magnetico⁴. È proprio questo fatto che figure interiori sono in certo qual modo determinate dal di fuori a conferire alla prosa di Kafka la profonda luce di fredda oggettività. La zona dell'impossibilità di morire è anche la terra di nessuno tra l'uomo e la cosa: in essa Odradek, che Benjamin vedeva come un angelo di stile kleeiano s'incontra con Gracco, la modesta copia di Nembrotte. Dalla comprensione di queste creazioni più avanzate, incommensurabili, e di qualche altra che pure si sottrae alla corrente immagine di Kafka, dovrebbe un giorno dipendere il tutto. L'intera opera tuttavia è attraversata dalla spersonalizzazione nell'ambito della sessualità. Secondo il rito del Terzo Reich, le ragazze non potevano dire di no ai detentori del potere. Allo stesso modo il bando kafkiano, il grande tabù, ha cancellato tutti quei tabù minori che rientrano nella sfera individuale. Il caso esemplare di questa situazione è la punizione di Amalia e della sua famiglia – vera Sippenhaft⁵ – perché non aveva ceduto alle voglie di Sortini. Nelle potenze mitiche la famiglia trionfa come collettivo arcaico sopra la sua successiva fisionomia individuata. Gli uomini e le donne devono incontrarsi senza resistenza, aizzati gli uni contro le altre come le bestie. Kafka ha trasformato il proprio nevrotico senso di colpa, la sua sessualità infantile come la sua ossessione di «purezza», in uno strumento che gratta via la nozione invalsa di erotismo. L'indiscriminatezza e la smemoratezza dei rapporti tra gli impiegati nelle grandi città degli anni venti diventa, come più tardi in un passo famoso della *Waste Land* [Terra desolata] di Eliot, *imago* di una situazione ormai scomparsa da tempi immemorabili. Una situazione tutt'altro che meretricia. La sospensione delle regole della società patriarcale ne mette a nudo il segreto, una immediata e barbarica oppressione. Le donne sono ridotte a cose, a semplici mezzi per un fine: come oggetti sessuali e come raccomandazioni. Ma Kafka pesca nel torbido in cerca dell'immagine

della felicità. Essa scaturisce dallo stupore del soggetto ermeticamente chiuso di fronte al paradosso che può essere amato lo stesso. Ogni speranza è incomprensibile, come la simpatia di tutte le donne per il prigioniero di *Der Prozess*; l'eros disincantato di Kafka è anche esuberante gratitudine virile. Quando la povera Frieda si definisce l'amante di Klammer, l'aura di questa parola risplende più chiara che nei momenti più elevati di Balzac o di Baudelaire; quando K. si tiene nascosto sotto il tavolo e Frieda dice all'oste di non averlo visto e poi gli posa «il piedino sul petto» e si china su di lui e lo «bacia di sfuggita»; ella trova il gesto che si può attendere inutilmente per tutta una vita; le ore in cui i due giacciono insieme «fra piccole bozze di birra e altri rifiuti di cui il pavimento era coperto» sono le ore della pienezza in un paese straniero «dove l'aria stessa non aveva nessuno degli elementi dell'aria nativa». Questa dimensione è stata dischiusa alla lirica da Brecht. Ma, come in Brecht, anche in Kafka il linguaggio dell'estasi è lontanissimo da quello espressionistico. Egli ha ingegnosamente risolto la quadratura del cerchio, il problema cioè di trovare le parole per lo spazio di un'interiorità priva di oggetto, mentre il perimetro di ciascuna va al di là di ogni «questo qui» che bisogna denominare – la contraddizione di fronte alla quale fallì tutta la poesia espressionista –, ricorrendo all'elemento visivo. Questo afferma la propria priorità in quanto elemento gestuale. Soltanto del visibile è possibile raccontare, mentre esso viene al contempo completamente straniato in immagine. Proprio in immagine. Kafka salva l'idea dell'espressionismo perché, invece di tendere inutilmente l'orecchio in cerca di suoni primordiali, applica alla narrativa l'*habitus* della pittura espressionista. Tra Kafka e la pittura espressionista si istaura il medesimo rapporto che c'è tra Utrillo e le cartoline illustrate di cui pare che si servisse per dipingere le sue strade ghiacciate. Allo sguardo panico, che li ha spogliati di ogni impronta affettiva, gli oggetti si irrigidiscono in un «*tertium*», che non è né sogno, che può essere soltanto falsificato, né riproduzione della realtà, bensì l'immagine enigmatica degli oggetti stessi, composta dei loro sparsi frammenti. Molti passi fondamentali di Kafka si leggono come se fossero la traduzione verbale di quadri espressionisti che avrebbero dovuto venir dipinti. Alla fine di *Der Prozess* gli sguardi di Josef K. cadono «sull'ultimo piano della casa che si alzava sul limite della cava di pietre. Come una luce che si accende d'un tratto, si spalancò una finestra, ed un uomo, che a quell'altezza ed a quella distanza appariva esile e debole, si piegò in avanti allargando le braccia. Chi

era? Un amico? Un uomo di cuore?» Questo lavoro di trasposizione appronta il mondo delle immagini di Kafka. Esso si fonda sulla rigorosa esclusione di ogni musicalità nel senso dell'analogia musicale, e sulla rinuncia all'antitetica difesa dal mito; stando a Brod, Kafka era del tutto privo di sensibilità musicale nel senso corrente. Il suo muto grido di battaglia contro il mito è: non opporgli resistenza. E questa ascesi lo gratifica con il più profondo rapporto con la musica in passi come quello del canto del telefono in *Das Schloss* e della scienza della musica nelle *Forschungen eines Hundes* [Indagini di un cane], nonché in uno degli ultimi racconti compiuti, *Josephine, die Sängerin* [Josefine la cantante]. Proprio perché disdegna ogni effetto musicale, dà l'effetto della musica. Essa spezza i suoi significati come le colonne mozzate che simboleggiano la vita nei cimiteri ottocenteschi, e soltanto le linee di rottura sono le sue cifre.

8.

La narrativa espressionista è un paradosso. Essa racconta quel che non si può raccontare, cioè il soggetto tutto limitato a se stesso e quindi privo di libertà e, a ben guardare, anche di esistenza. Dissociato nei momenti coatti della propria limitatezza e privato dell'identità con se medesimo, il soggetto non conosce una durata della vita; l'interiorità senza oggetti è spazio precisamente nel senso che tutto quanto essa fonda ubbidisce alla legge di una ripetizione fuori del tempo. È questa legge che, non da ultimo, impone all'opera kafkiana la sua astoricità. Non le è accessibile alcuna forma costituita attraverso il tempo come unità del senso interno; Kafka rende esecutiva per tutta la grande narrativa una sentenza il cui potere è stato rilevato da Lukács già su autori così lontani come Flaubert e Jacobsen. La frammentarietà dei tre grandi romanzi, i quali tra l'altro non trovano quasi più la loro definizione nel concetto di romanzo, è condizionata dalla loro forma interna. Essi non possono venir condotti sino alla fine come un'esperienza temporale che si raccolga in totalità. La dialettica dell'espressionismo risulta in Kafka dalla somiglianza con racconti di avventure a episodi. Kafka prediligeva questi romanzi. Adottandone la tecnica egli insieme rifiuta la cultura letteraria ufficiale. Ai suoi modelli noti andrebbero aggiunti, a parte Walser, certamente per esempio l'inizio del

Gordon Pym di Poe e qualche capitolo di *Der Amerikamüde* [Stanco d'America]⁶ di Kürnberger, come quello che descrive un appartamento di New York. Ma Kafka si sente solidale specialmente coi generi letterari apocrifi. L'aspetto dell'universalmente sospetto, profondamente radicato nella fisionomia dell'epoca presente, egli l'ha desunto dal romanzo poliziesco. Qui il mondo delle cose ha preso il sopravvento sul soggetto astratto, e Kafka lo utilizza per trasformare le cose in emblemi onnipresenti. Le sue grandi opere sono, per così dire, romanzi polizieschi in cui non si riesce a scoprire il criminale. Ancora più significativo il rapporto con Sade, benché sia incerto se Kafka lo conoscesse. Come gli innocenti in Sade – e anche nei film grotteschi americani e nei *funnies*, nelle comiche – il soggetto kafkiano, specialmente l'emigrante Karl Rossmann, cade da una situazione disperata e priva di uscite in un'altra: le tappe delle avventure narrative diventano stazioni di un calvario. Il chiuso nesso di immanenza si concretizza come fuga dalle prigioni. Il mostruoso, cui manca ogni contrasto, diventa, come in Sade, l'intero mondo, la norma, a differenza di ciò che avviene nell'irriflesso romanzo di avventure, che mira costantemente a eventi straordinari e così conferma quelli ordinari. Ma in Sade come in Kafka opera la ragione che, attraverso il *principium stilisationis* della follia, mira a rilevare la follia oggettiva. Entrambi, in grado diverso, appartengono all'illuminismo. In Kafka, il rintocco che rompe l'incanto è il «Così è». Egli riferisce come stanno propriamente le cose, ma senza illusioni sopra il soggetto, che in una estrema coscienza di se stesso – della sua nullità – si getta sul mucchio delle immondezze, non diversamente da come si comporta la macchina di morte della *Strafkolonie* con colui che le viene sottoposto. Egli ha scritto la robinsonata totale, quella di una fase in cui ogni uomo è diventato il Robinson di se stesso e vaga qua e là, su una zattera carica di roba raccogliatrice e senza timone. Il collegamento tra robinsonata e allegoria, che trae la sua origine dallo stesso Defoe, non è estraneo alla tradizione del grande illuminismo. Essa rientra nella lotta protoborghese contro l'autorità religiosa. Nell'VIII degli assiomi diretti da Lessing, molto apprezzato da Kafka come scrittore, contro il pastore ortodosso Goeze c'è la storia di un «predicatore luterano del Palatinato privato del suo incarico» e della sua famiglia, «composta di trovatelli di entrambi i sessi». La barca affonda e la famiglia si salva, insieme con un catechismo, su un'isoletta disabitata nelle Bermude. Alcune generazioni più tardi, un predicatore

assiano trova i discendenti sull'isola. Essi parlano un tedesco in cui egli aveva l'impressione «di non sentire altro che locuzioni e modi di dire del catechismo di Lutero». Sono ortodossi, «a parte alcune piccolezze. Com'è naturale, in quei centocinquant'anni il catechismo si era consumato e non ne era rimasto più niente, se non le assicelle della rilegatura. Dentro queste assicelle, dicono, c'è tutto quello che sappiamo. – C'è stato, miei cari, disse il predicatore. – C'è ancora, c'è ancora, risposero quelli. Noi, certo, non possiamo più leggerlo, e del resto sappiamo a mala pena cosa vuol dire leggere: ma i nostri padri hanno ancora sentito leggerlo dai loro padri. E questi conobbero l'uomo che ha tagliato le assicelle. L'uomo si chiamava Lutero ed è vissuto poco dopo Cristo». Se possibile ancora più vicina alla movenza kafkiana è la *Parabel* [Parabola] che condivide con essa il momento, certo involontario, dell'offuscamento. Il destinatario Goeze la fraintese completamente. Ma la forma parabolica è dal canto suo difficilmente separabile dall'intenzione illuministica. Nella misura in cui significati e insegnamenti umani vengono inseriti su materiali naturalistici – l'asino di Esopo non deriva forse da quello di Ocno? – lo spirito torna a riconoscersi in questi. In tal modo spezza l'incantesimo e il suo sguardo vi resiste. Alcuni passaggi della parabola di Lessing, che egli aveva intenzione di ripubblicare col titolo *Der Palast im Feuer* [Il palazzo incendiato], sono a questo scopo tanto più esemplari quanto più mancava completamente in essi la consapevolezza di quella implicazione mitica che essi, come analoghi passaggi in Kafka, riescono a raggiungere. «Il saggio e operoso re di un grandissimo regno aveva nella sua capitale un palazzo di dimensioni veramente enormi e di un'architettura del tutto particolare. Le dimensioni erano enormi perché il re aveva raccolto in esso tutti coloro di cui aveva bisogno come aiuti o come strumenti del suo governo. L'architettura era singolare perché era in contrasto più o meno con tutte le regole tradizionali... Dopo molti anni il palazzo conservava ancora la nettezza e la perfezione con cui i costruttori l'avevano lasciato dopo gli ultimi lavori: da fuori un poco incomprensibile, dentro, dappertutto luce e giuste proporzioni. Chi pretendeva di essere un conoscitore di architettura era offeso specialmente dai lati esterni, interrotti solo da poche finestre sparse, grandi e piccole, rotonde e rettangolari, ma che in compenso avevano tanto più porte e portoni di ogni forma e dimensione... Non si capiva a che scopo fossero necessarie tante entrate diverse, visto che un grande portale su ogni lato sarebbe stato

piú pratico e avrebbe espletato le stesse funzioni. Poiché pochissimi erano disposti a capire che attraverso le numerose piccole entrate, chiunque veniva chiamato al palazzo poteva raggiungere attraverso la via piú breve e piú sicura il punto in cui veniva desiderato. E cosí, tra i presunti conoscitori sorsero numerose dispute, condotte di solito con tanto maggior calore da quelli che avevano avuto solo poche occasioni di vedere qualcosa dell'interno del palazzo. C'era inoltre un elemento di cui, sulle prime, si era pensato che avrebbe abbreviato e facilitato la disputa ma che invece la complicava piú di ogni altra cosa, la alimentava e la faceva proseguire tenacemente. Si credeva infatti di possedere numerose piante antiche che dovevano risalire ai primi architetti del palazzo: queste piante erano coperte di parole e di segni, in una lingua e con caratteristiche ormai dimenticate... E una volta, quando la disputa intorno alle piante era non tanto appianata quanto assopita – una volta, verso mezzanotte, risuonò improvvisamente la voce dei guardiani: Fuoco! Fuoco nel palazzo!... Allora tutti si alzarono dai loro giacigli; e tutti, quasi che il fuoco fosse non nel palazzo, bensí in casa propria, corsero a salvare la cosa preziosa che credevano di possedere – la propria pianta. Basta che salviamo quella!, pensava ognuno. Il palazzo, laggiú, non può bruciare piú veracemente di come è raffigurato qui, sulla carta!... E per questi indaffarati chiacchieroni avrebbe potuto bruciare benissimo, il palazzo, se fosse bruciato. – Ma i custodi, spauriti, avevano scambiato un'aurora boreale per il riverbero di un incendio». Basterebbero pochi minimi spostamenti di accento per fare di questa storia un anello di congiunzione tra Pascal e i *Diapsalmata ad me ipsum* di Kierkegaard, o una storia di Kafka. Sarebbe bastato che Lessing avesse sottolineato di piú gli aspetti bizzarri e mostruosi dell'edificio a spese della sua praticità, che avesse trasformato la frase, secondo cui il palazzo non può bruciare piú veracemente di quanto sia raffigurato lí sulle piante, nell'ordinanza di una di quelle cancellerie il cui unico principio giuridico suona *quod non est in actis non est in mundo*: e l'apologia della religione contro le sue interpretazioni ossificate si sarebbe trasformata in una denuncia del potere numinoso stesso attraverso il mezzo della sua propria esegesi. L'offuscamento, l'interrompersi dell'intenzione parabolica, sono conseguenze dell'illuminismo. Quanto piú esso riduce all'uomo elementi oggettivi, tanto piú sconsolati e impenetrabili diventano i contorni di ciò che davanti a lui semplicemente esiste, che egli non potrà mai risolvere totalmente in soggettività e da cui egli tuttavia ha succhiato quanto

gli è familiare. Kafka reagisce nello spirito dell'illuminismo al ribaltarsi di quest'ultimo in mitologia. La sua opera è stata spesso comparata alla Cabala. Con che diritto lo possono decidere soltanto gli esperti dei testi. Ma se di fatto la mistica ebraica nella sua fase tarda si dissolve in illuminismo, ciò permette di capire l'affinità del tardo illuminista Kafka con la mistica antinomica.

9.

La teologia – se di teologia si può altrimenti parlare – di Kafka è antinomica nei confronti dello stesso Dio di cui Lessing propugna il concetto contro l'ortodossia: il Dio dell'illuminismo. Ma questo Dio è un *deus absconditus*. Kafka diventa un accusatore della teologia dialettica, in cui lo si fa erroneamente rientrare. Il Dio di questa, l'assolutamente diverso, converge con le potenze mitiche. Il Dio completamente astratto, indeterminato, depurato di ogni qualità antropomorfo-mitologica, si trasforma in un Dio fatalmente ambiguo e minaccioso, che non suscita se non paura e orrore. La sua «purezza», foggiate a immagine dello spirito drizzato in Kafka dall'interiorità assoluta dell'espressionismo, ristabilisce nell'orrore per l'assoluto ignoto l'antichissimo orrore dell'umanità irretita nella natura. L'opera di Kafka coglie il rintocco dell'ora in cui la fede depurata si rivela impura, la demitizzazione demonologia. Egli tuttavia rimane illuminista nel tentativo di respingere il mito che così viene in luce, nello sforzo di intentargli processo ancora una volta, come di fronte a una corte d'appello. Le variazioni su miti trovate tra i suoi manoscritti, dimostrano questi suoi tentativi di rettifica. Lo stesso romanzo del processo è il processo al processo. In qualità di critico, e non di erede, egli ha ripreso motivi del *Frygt og Bæven* di Kierkegaard. Nelle petizioni di Kafka a colui che può essere competente, viene descritto il giudizio sull'uomo allo scopo di dimostrare la colpevolezza del diritto. Egli non ha mai lasciato adito a dubbi sul carattere mitico di quest'ultimo. Un passo di *Der Prozess* tratta della dea della giustizia, della guerra e della caccia come di una persona sola. La dottrina kierkegaardiana della disperazione oggettiva investe la stessa interiorità assoluta. L'alienazione assoluta, posta in balia dell'esistenza da cui si è ritirata, viene indagata come l'inferno che in fondo, inconsapevolmente, era

già in Kierkegaard. Un inferno visto nella prospettiva della redenzione. Lo straniamento artistico di Kafka, il mezzo per rendere visibile l'alienazione oggettiva, viene legittimato dal contenuto. La sua opera immagina un luogo del quale la creazione appare sconvolta e danneggiata quanto, secondo il suo stesso concetto, dovrebbe essere l'inferno. Nel Medioevo contro gli ebrei la tortura e la pena di morte si applicava «a rovescio»; già nel famoso passo di Tacito la loro religione viene derisa come religione capovolta. I delinquenti venivano impiccati con la testa all'ingiù. E come a queste vittime doveva apparire la superficie della terra durante le interminabili ore dell'agonia, così essa viene fotografata dall'agrimensore Kafka. L'ottica della salvezza gli si propone soltanto a prezzo di questo immitigato tormento. Annoverarlo tra i pessimisti, tra gli esistenzialisti della disperazione, è erroneo come annoverarlo tra maestri di salvezza. Egli rispettava il verdetto di Nietzsche sulle parole «ottimismo» e «pessimismo». La fonte luminosa che accende di bagliori d'inferno i crepacci del mondo è quella migliore. Ma la luce e l'ombra della teologia dialettica vengono ora scambiate. Non è che l'assoluto volga la sua faccia assurda verso la creatura condizionata – una dottrina che già in Kierkegaard conduceva a qualcosa di peggio del mero paradosso e che in Kafka approderebbe all'intronizzazione della follia. È invece il mondo che si rivela così assurdo come apparirebbe all'*intellectus archetypus*. Il regno intermedio del condizionato diventa infernale sotto gli occhi artificiosi dell'angelo. Fino a questo punto Kafka estende l'espressionismo. Il soggetto si oggettivizza denunciando l'ultima complicità. Tutto questo è apparentemente contraddetto da quello che si può considerare l'insegnamento di Kafka, così come dalle testimonianze circa il bizantino rispetto che egli, come persona, tributava in maniera buffonesca a strani poteri. Ma l'ironia che è stata spesso notata in questi tratti rientra a sua volta nel contenuto dell'insegnamento. Kafka non ha predicato l'umiltà, bensì ha consigliato l'atteggiamento più collaudato contro il mito: l'astuzia. Per lui l'unica, debolissima, minima possibilità che il mondo non abbia alla fine ragione, è quella di dargli ragione. Come il più piccino della favola, bisogna rendersi irrilevanti, piccoli, vittime inermi e non insistere sui propri diritti secondo l'uso del mondo, che è l'uso del baratto, il quale riproduce incessantemente l'ingiustizia. L'umorismo di Kafka auspica la conciliazione del mito attraverso una specie di mimetismo. Anche in questo egli aderisce a quella tradizione dell'illuminismo che va dal mito omerico fino a Hegel e a Marx,

nei quali l'azione spontanea, l'atto della libertà, coincide con l'attuazione della tendenza oggettiva. Da allora però l'opprimente peso dell'esistenza è cresciuto al di là di ogni rapporto col soggetto, e quindi è cresciuta la non verità dell'utopia astratta. Come millenni fa, Kafka cerca la salvezza incorporando la forza dell'avversario. L'incantesimo della reificazione va rotto attraverso la reificazione del soggetto ad opera di se stesso. Esso deve compiere attivamente ciò che gli succede passivamente. «Per l'ultima volta psicologia» – i personaggi di Kafka vengono invitati a lasciare l'anima in guardaroba in un momento della lotta sociale in cui l'unica *chance* dell'individuo borghese sta nella negazione della sua stessa composizione e della situazione di classe che l'ha condannato ad essere quello che è. Al pari del suo compatriota Gustav Mahler, Kafka sta dalla parte dei disertori. Al posto della dignità umana, il supremo concetto borghese, si ripresenta in lui la salutare rammemorazione della somiglianza con la bestia, che alimenta tutta una serie di suoi racconti. Lo sprofondamento nello spazio interno dell'individuazione, che si compie in una simile riflessione su di sé, si scontra col principio di individuazione, con quel porre se stessi che la filosofia ha sanzionato, l'ostinazione mitica. L'individuo cerca di risarcirla lasciandola perdere. Kafka non esalta il mondo attraverso la subordinazione, gli resiste attraverso la non violenza. Di fronte a quest'ultima il potere deve scoprire la sua vera natura, e soltanto su questo costruisce Kafka. Il mito deve soccombere di fronte alla propria immagine speculare. Gli eroi di *Der Prozess* e di *Das Schloss* si rendono colpevoli non attraverso la loro colpa – perché non hanno colpa –, bensì perché tentano di tirare il diritto dalla loro parte. «Il peccato originale, l'antica ingiustizia che l'uomo ha commesso consiste nel rimprovero, che l'uomo muove e da cui non desiste, che gli è stata usata un'ingiustizia e che è stato commesso su di lui il peccato originale». Per questo i loro acuti discorsi, specie quelli dell'agrimensore, hanno un che di stolto, di grossolano, di ingenuo: il loro buon senso rafforza l'abbaglio contro cui esso cerca di insorgere. Attraverso la reificazione del soggetto, che comunque viene richiesta dal mondo, Kafka vuole, se possibile, battere il mondo stesso: la dimensione della morte diventa il messaggio della pace sabbatica. È questo il rovescio della teoria kafkiana della morte non riuscita: che la creazione devastata non possa più morire è l'unica promessa di immortalità che l'illuminista Kafka non punisce con la proibizione delle immagini. Questa promessa è connessa con la salvazione delle cose; di quelle

che non sono cointessute nel contesto della colpa, che non possono venir scambiate, che sono inutili. A esse mirava il piú profondo livello di significato dell'elemento antiquato. Il suo mondo ideale somiglia – come nel teatro naturale di Oklahoma – a un mondo di fondi di magazzino: nessun teologema è in grado di avvicinarsi ad esso quanto il titolo di una commedia cinematografica americana: *Shopworn Angel*. Mentre negli interni in cui abitano gli uomini si annida la dannazione, soltanto i nascondigli dell'infanzia, i recessi bui delle scale, ospitano la speranza. La resurrezione dei morti dovrebbe avvenire in un cimitero di automobili. L'innocenza dell'inutile fa da contrappunto al parassitario: «Pigrizia, principio di tutti i vizi, coronamento di tutte le virtù». Secondo la testimonianza dell'opera di Kafka, nel mondo irretito ogni elemento positivo, ogni contributo, e quasi si sarebbe portati a pensare, perfino il lavoro che riproduce la vita, non fa che promuovere l'irretimento stesso. «A noi è ancora assegnato il compito di fare il negativo, il positivo ci è già dato». Rimedio contro la semi-inutilità della vita che non vive, sarebbe soltanto l'inutilità totale. Così Kafka si affratella con la morte. La creazione acquista priorità sul vivente. L'ipseità, la posizione piú intima del mito, viene polverizzata, viene respinto l'inganno della mera natura. «L'artista attese che K. si fosse calmato, poi, non trovando altro scampo, si decise a continuare a scrivere. Il primo piccolo tratto che tracciò fu un sollievo per K., ma era evidente che l'artista non riusciva a condurlo a termine che con la massima ripugnanza; la scrittura non era piú così bella, soprattutto pareva che l'oro mancasse, la riga si trascinava pallida e incerta, però la lettera era molto grande. Era una J, era già quasi tracciata, ed ecco che l'artista pestò il piede furente sul tumulo, tanto che la terra volò tutt'intorno. Finalmente K. comprese; ma non c'era piú tempo di pentirsi; piantò le dita nella terra che non opponeva quasi resistenza; tutto sembrava già preparato; solo per apparenza avevan lasciato una sottile crosta di terra; sotto di essa s'apriva un gran buco dalle pareti scoscese, in cui K., rigirato sul dorso da una dolce corrente, piombò. Mentre egli, con la testa ancora alzata, veniva giù accolto dalla profondità impenetrabile, il suo nome si disponeva sulla pietra con vistosi svolazzi. Rapito da quella vista, si destò». Il nome soltanto, che si rivela attraverso la morte naturale, e non l'anima vivente, si fa garante della parte immortale.

NOTE

¹ [Per le citazioni dalle opere di Kafka si sono usate le seguenti traduzioni italiane: *America*, trad. di A. Spaini, Torino 1945; *Il processo*, trad. di A. Spaini, Torino 1957⁶; *Il castello*, trad. di A. Rho, Milano 1955; *Il messaggio dell'imperatore*, trad. di A. Rho, Milano 1967⁵ (per i racconti); *Confessioni e immagini*, trad. di I. A. Chiusano e altri, Milano 1960 (per qualche aforisma e per la parabola dei cinque fucili-giocattolo)].

² [Poiché *Spritze* (=pompa) è anche termine volgare per «ragazza»].

³ [Letteralmente «arresto protettivo», corrisponde al nostro «arresto per misura di P. S.»].

⁴ Ciò condanna ogni drammatizzazione. Il dramma è possibile soltanto nella misura in cui davanti agli occhi c'è la libertà, sia pure una libertà che risulta da una lotta faticosa; ogni altra azione rimarrebbe irrilevante. I personaggi di Kafka sono presi nel retino pigliamosche prima ancora che si muovano; chi li trascina sul palcoscenico come eroi tragici, non fa che schernirli. André Gide sarebbe rimasto lo scrittore di *Paludes* se non avesse messo le mani su *Der Prozess*; almeno lui, nella marea dell'analfabetismo in marcia, non avrebbe dovuto dimenticare che il genere delle opere d'arte che sono veramente tali non è casuale. Le riduzioni teatrali andrebbero lasciate all'industria culturale.

⁵ [Termine nazista che indicava l'arresto dei familiari degli avversari politici].

⁶ [1856, romanzo del viennese Ferdinand Kürnberger (1821-79) che tratta l'esperienza americana del poeta Lenau].

Indice dei nomi

Adorno, Theodor Wiesengrund
Adorno, Gretel
Alcmane
Amoroso, Ferruccio
Anders, Günther
Aristofane
Aristotele
Asiáin, Martin
Bacchilide
Bachofen, Johann Jakob
Bacone, Francesco (Francis Bacon)
Balzac, Honoré de
Barth, Karl
Baudelaire, Charles
Beckett, Samuel
Beethoven, Ludwig van
Beissner, Friedrich
Benjamin, Walter
Bense, Max Otto
Berg, Alban
Bergson, Henri-Louis
Bettelheim, Bruno,
Bismarck-Schönhausen, Otto von
Bloch, Ernst
Boccaccio, Giovanni
Boehringer, Robert
Böhlendorf, Kasimir Ulrich Anton
Bohrer, Karl Heinz
Borchardt, Rudolf
Brecht, Bertolt
Broch, Hermann
Brod, Max
Bucharin, Nikolaj Ivanovič
Calmette, Gaston
Ceppa, Leonardo
Cézanne, Paul

Chaplin, Charlie
Chaucer, Geoffrey
Chiusano, Italo A.
Cocteau, Jean
Comte, Auguste
Cooley, Charles Horton
Cooper, James Fenimore
Cornelius, Hans
Coster, Charles-Théodore-Henri de
Cunico, Gerardo
Curtius, Ernst Robert
Dalí, Salvador
Danese, Giacomo
Daudet, Léon
Daumier, Honoré
De Angelis, Enrico
Defoe, Daniel
Degas, Hilaire-Germain-Edgar
Descartes, René
Dickens, Charles
Dostoevskij, Fëdor Michajlovič
Dowson, Ernest Christopher
Durkheim, Émile
Eliot, Thomas Stearns
Engels, Friedrich
Enzensberger, Hans Magnus
Esopo
Eulenberg, Herbert
Fedro
Fichte, Johann Gottlieb
Fielding, Henry
Filippini, Enrico
Flaubert, Gustave
Fortini, Franco (Franco Lattes)
France, Anatole (François-Anatole Thibault)
Frank, Leonhard
Freud, Sigmund
Frioli, Alberto

Gentile, Giovanni
George, Stefan
Gide, André
Giulio II (Giuliano della Rovere), papa
Goebbels, Paul Joseph
Goethe, Johann Wolfgang von
Goeze, Johann Melchior
Gor'kij, Maksim (Aleksej Maksimovič Peškov)
Grimmelshausen, Hans Jakob Christoffel von
Groddeck, Georg
Guglielmo II di Hohenzollern, imperatore
Gundolf, Friedrich (Friedrich Gundelfinger)
Habermas, Jürgen
Haecker, Theodor
Harkness, Margaret
Hašek, Jaroslav
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich
Heidegger, Martin
Heine, Heinrich
Hellingrath, Norbert von
Helms, Hans G.
Hesse, Hermann
Hitler, Adolf
Hofmannsthal, Hugo von
Hölderlin, Friedrich
Hoppe, Marianne
Horkheimer, Max
Huhn, Tom
Hume, David
Husserl, Edmund
Hutton, Ulrich von
Huxley, Aldous Leonard
Ibsen, Henrik
Ionesco, Eugène
Jacobsen, Jens Peter
Jaspers, Karl
Jean Paul (Johann Paul Friedrich Richter)
Joachimi-Dege, Marie

Jochmann, Karl August
Joyce, James
Jungnickel, Max
Kafka, Franz
Kant, Immanuel
Kaschnitz, Marie Luise von
Kassner, Rudolf
Keller, Gottfried
Kempner, Friederike
Kierkegaard, Sören Aabye
Klee, Paul
Klopstock, Friedrich Gottlieb
Kogon, Eugen
König, Gottfried Michael
Kraus, Karl
Kürnberger, Ferdinand
Lafargue, Laura
Lassalle, Ferdinand
Lechter, Melchior
Leibniz, Gottfried Wilhelm von
Leonardo da Vinci
Lessing, Gotthold Ephraïm
Ligeti, György
Lipps, Theodor
London, Jack
Luigi XIV di Borbone, re di Francia
Lukács, György
Lutero, Martino (Martin Luther)
Mach, Ernst
Mahler, Gustav
Mainoldi, Carlo
Mallarmé, Stéphane
Manet, Édouard
Mann, Erika
Mann, Heinrich
Mann, Katja
Mann, Klaus
Mann, Thomas

Manzoni, Giacomo
Marcuse, Herbert
Marx, Karl.
Matassi, Elio
Maupassant, Guy de
Maurois, André
May, Kurt
Molière (Jean-Baptiste Poquelin)
Montaigne, Michel Eyquem de
Montecuccoli, Raimondo
Mozart, Wolfgang Amadeus
Müller-Doohm, Stefan
Muschg, Walter
Musil, Robert
Nerone, Lucio Domizio Enobarbo, imperatore romano
Nietzsche, Friedrich Wilhelm
Offenbach, Jacques
Omero
Orazio Flacco, Quinto
Ovidio Nasone, Publio
Pareto, Vilfredo
Parmenide di Elea
Pascal, Blaise
Petrucciani, Stefano
Picasso, Pablo
Pindaro
Platen Hallermund, August von
Platone
Podszus, Friedrich
Poe, Edgar Allan
Popper, Leo
Pound, Ezra
Proust, Marcel
Rabelais, François
Ravel, Maurice
Rembrandt, Harmenszoon van Rijn
Rho, Anita
Rickert, Heinrich

Rilke, Rainer Maria
Rousseau, Henri
Rousseau, Jean-Jacques
Rousset, David
Sack, Gustav
Sade, Donatien-Alphonse-François de
Sainte-Beuve, Charles-Augustine de
Saint-Simon, Claude-Henri de Rouvroy de
Sartre, Jean-Paul
Scheible, Hartmut
Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph
Schiller, Johann Christoph Friedrich
Schönberg, Arnold
Schopenhauer, Arthur
Schubert, Franz Peter
Schumann, Robert Alexander
Scott, Walter
Sedlmayr, Hans
Shakespeare, William
Shelley, Percy Bysshe
Simmel, Georg
Smith, Adam
Sofocle
Solmi, Renato
Spaini, Alberto
Spinoza, Baruch
Staiger, Emil
Stalin (Iosif Vissarionovič Džugašvili)
Stauffenberg, Claus Schenk von
Steiner, Rudolf
Stendhal (Henri Beyle)
Sternheim, Carl
Stifter, Adalbert
Stockhausen, Karlheinz
Storm, Hans Theodor
Strauss, Richard
Stravinskij, Igor' Fëdorovič
Strindberg, Johan August

Swinburne, Algernon Charles
Szondi, Peter
Tacito, Publio Cornelio
Tavani, Elena
Toscanini, Arturo
Toulouse-Lautrec, Henri de
Trakl, Georg
Traverso, Leone
Utrillo, Maurice
Valéry, Paul
Verlaine, Paul
Vigolo, Giorgio
Vinci, Lionello
Virgilio Marone, Publio
Voltaire (François-Marie Arouet)
Wagner, Richard
Waugh, Evelyn
Walser, Robert
Walter, Bruno (Bruno Schlesinger)
Wedekind, Frank
Werfel, Franz
Williams, Tennessee (Thomas Lanier Williams)
Wirth, Gerhard
Wolff, Kurt
Wolfskehl, Karl
Zemp, Werner
Zinov'ev, Grigorij Evseevič (Grigorij Evseevič Apfelbaum)
Zola, Émile
Zuidervaart, Lambert
Zweig, Stefan